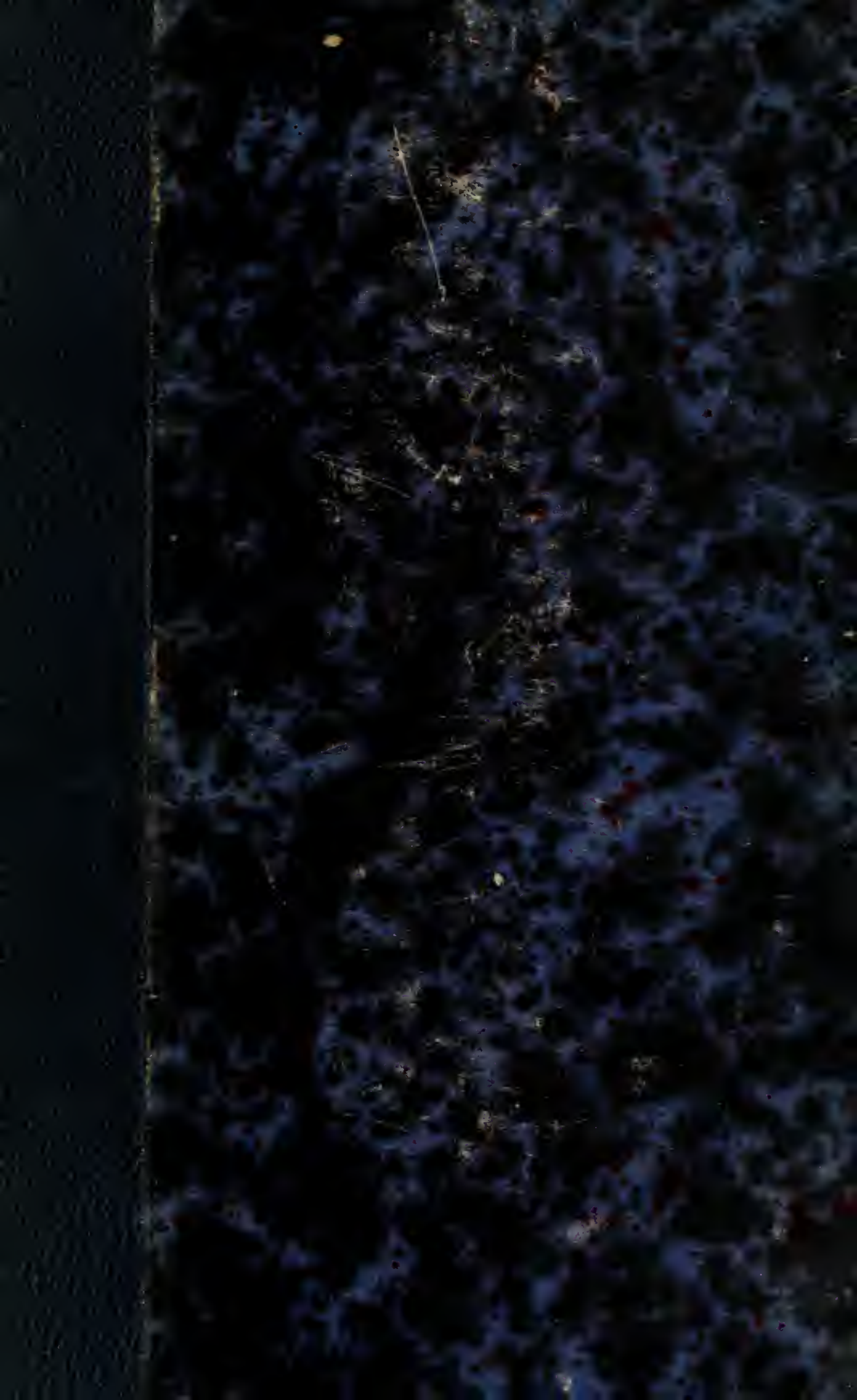
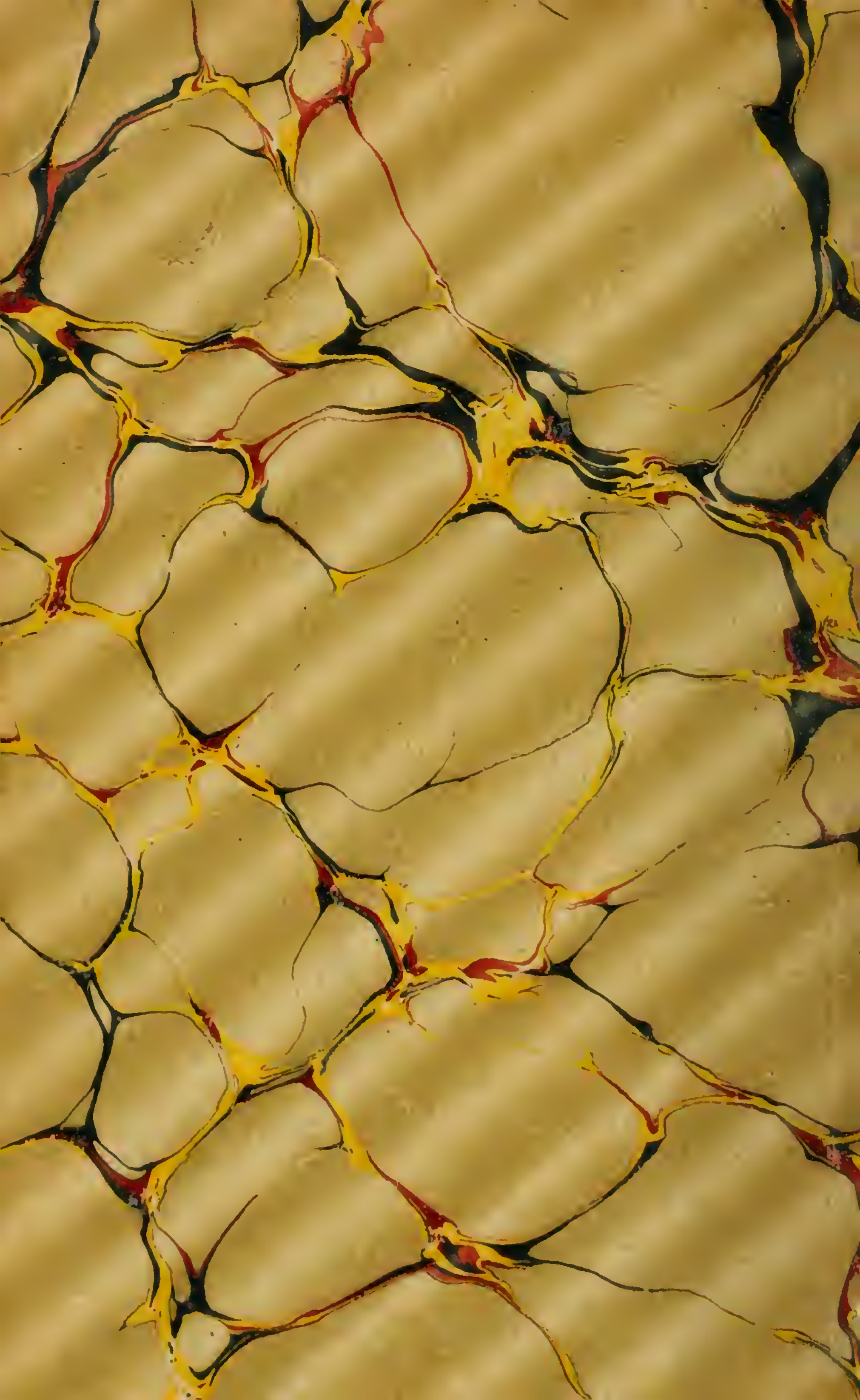
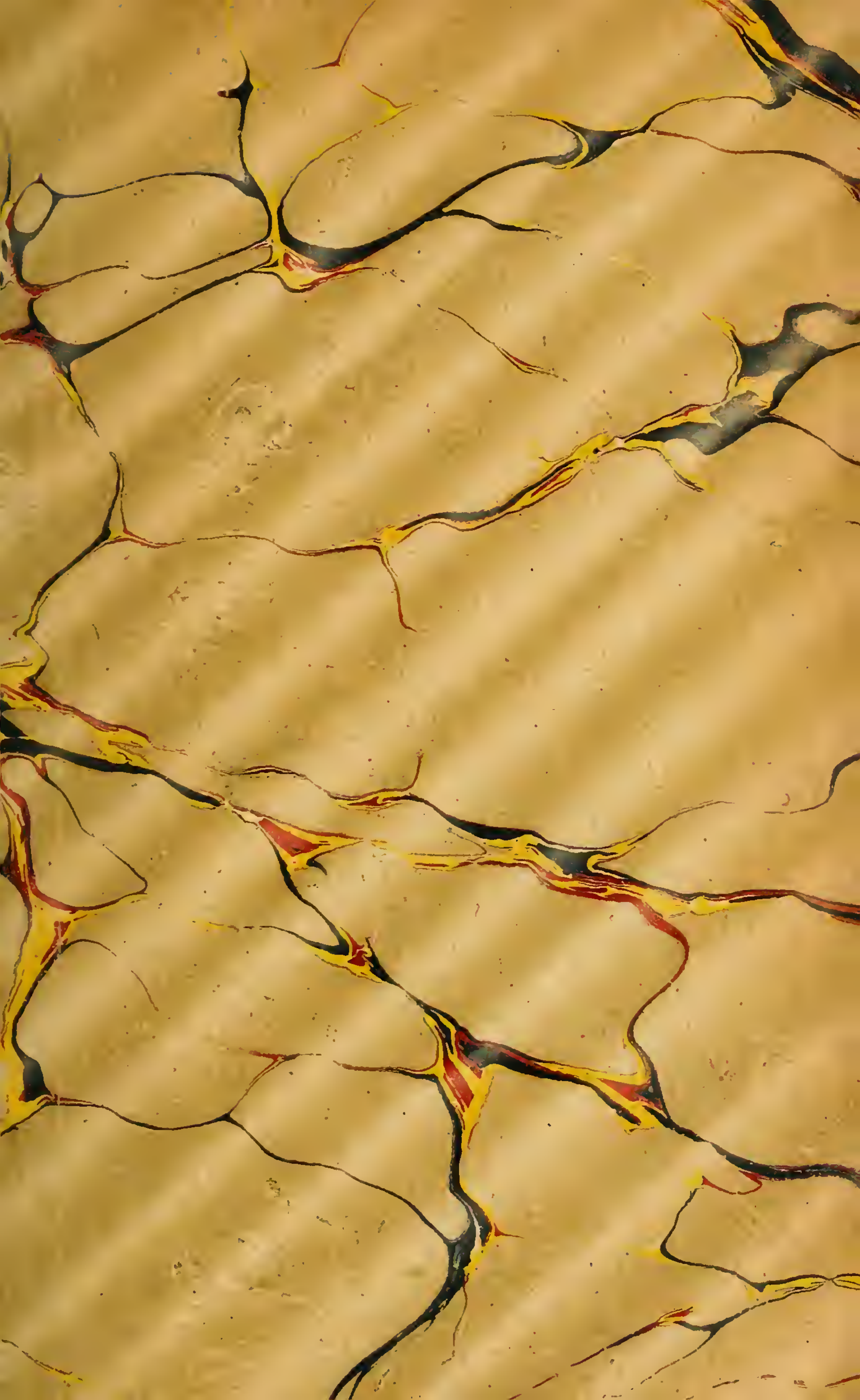






# ESSAI

## SUR LE THÉATRE ESPAGNOL

# ESSAI

SUR LE

# THÉATRE ESPAGNOL

PAR

M. LOUIS DE VIEL-CASTEL

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME DEUXIÈME



PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1882

# SUITE DE LA DEUXIÈME PARTIE

## CHAPITRE XXXVI

### CALDERON. — LE PRINCE CONSTANT ET MARTYR DE PORTUGAL. — LE MAGICIEN PRODIGIEUX

Nous croyons n'avoir été que juste en signalant tout ce qu'il y a d'absurde, de révoltant, de cruel dans la conception de la plupart des drames religieux de Calderon. Cette appréciation serait pourtant incomplète et par conséquent inexacte si nous n'ajoutions qu'il s'y mêle souvent une certaine grandeur singulièrement imposante. Nulle part, sans doute, l'exaltation religieuse n'a pris plus qu'en Espagne le caractère d'une exagération poussée parfois jusqu'à la déraison absolue, jusqu'à la férocité, mais, dans d'autres pays, elle a dégénéré en superstitions ridicules et puériles qui ont énervé et dégradé complètement l'esprit national. En Espagne, il n'en n'a pas été ainsi. Quelque chose de fier, d'ardent, de passionné, y a constamment plané sur les démonstrations extérieures de la piété. Tandis qu'ailleurs la religion tout entière s'absorbait dans d'étroites et

mesquines pratiques de dévotion, elle prenait chez les Espagnols le caractère d'une inspiration puissante et élevée jusque dans ses écarts. Le fanatisme, où il entre toujours une certaine dose d'énergie, y dominait la superstition, principe infaillible d'affaiblissement.

Ce côté favorable de l'exagération du principe religieux qui, pendant les trois derniers siècles, a régné au delà des Pyrénées, se retrouve de loin en loin jusque dans les drames dont nous avons signalé les innombrables extravagances. Il ressort bien mieux encore dans quelques autres où, grâce à la nature plus heureuse du sujet, Calderon a su montrer tout le parti qu'un génie tel que le sien pouvait tirer de semblables idées.

*Le Prince constant et martyr de Portugal* est le plus célèbre de ces drames religieux. Il a excité à un très haut degré l'admiration de Schlegel et, à ce titre seul, il mériterait un sérieux examen.

Voici quel en est le sujet. Vers le milieu du xv^e^ siècle, les infants Ferdinand et Henri, frères du roi de Portugal et grands maîtres des ordres d'Avis et du Christ, entraînés par l'ardeur conquérante qui distinguait alors leur nation, décidèrent ce monarque, malgré les représentations de ses plus sages conseillers, à porter la guerre dans les états du souverain du Maroc où déjà il possédait la place de Ceuta. Ils eurent le commandement de l'expédition. Après quelques succès assez brillants, ils mirent le siège devant Tanger, mais une immense armée musulmane vint les assiéger eux-mêmes dans leurs lignes.

Accablés de fatigues, manquant de vivres et de ressources de toute espèce, les chrétiens se virent réduits à demander une capitulation. Ils n'obtinrent la permission de se rembarquer qu'à la condition que Ceuta serait rendue aux Maures, et l'infant D. Ferdinand resta entre les mains des vainqueurs pour garantir, comme otage, l'exécution de cette promesse. Les Cortès s'étant refusées à autoriser la remise de Ceuta, l'infant ne recouvra pas sa liberté, et il mourut en Afrique après six ans de prison.

Tels sont les faits donnés par l'histoire. Pour en faire jaillir un grand intérêt dramatique, Calderon a dû beaucoup les altérer. Il a fait de l'infant un Regulus chrétien qui, seul, se refuse à racheter sa liberté en livrant aux infidèles une ville habitée par les adorateurs du Christ et dans laquelle plusieurs églises ont été consacrées au vrai dieu ; il a supposé que le roi de Maroc, après avoir d'abord généreusement traité son prisonnier, s'irritant de trouver dans son inébranlable résistance le seul obstacle à l'accomplissement de son vœu le plus cher, lui avait ensuite infligé les plus cruels traitements qui, sans pouvoir vaincre sa fermeté, avaient fini par le conduire au tombeau.

C'est sans doute un beau caractère que celui de l'infant, et il y a quelque chose de bien touchant dans le dévouement que lui témoignent au milieu de leurs souffrances les soldats Portugais faits prisonniers avec lui, mais un peu moins maltraités que lui. Nous croyons cependant que l'effet de cette situation serait plus grand si Calderon eût donné à la résignation

de son héros un caractère de dignité et de noblesse, nous dirons presque de fierté, tout à fait compatible avec la perfection du sentiment religieux, s'il s'était souvenu davantage qu'il avait à représenter un prince, un guerrier, et non pas un moine. Trop exclusivement dominé par le souvenir des légendes de la vie des saints, il a mêlé à la vive peinture des souffrances du martyr portugais des détails propres à inspirer l'horreur et le dégoût autant que la pitié. Il a trop souvent donné à l'expression de sa patience et de son courage cette teinte d'humilité exagérée particulière aux habitudes monacales et dont le moindre inconvénient est l'absence de vérité. Ce n'est pas sous ces traits que nous apparaît, dans la chronique de Joinville, saint Louis captif des Musulmans.

Quelquefois, cependant, Calderon prête à son héros un langage plus élevé et plus digne. Nous citerons la scène dans laquelle l'infant s'oppose, en présence du roi maure, à l'exécution de l'ordre que le roi son frère a donné, avant de mourir, de rendre Ceuta pour prix de sa liberté. Son autre frère, le grand maître du Christ, est venu lui-même à Tanger pour présider à cet échange. A peine a-t-il fait connaître l'objet de sa mission que Ferdinand se hâte de l'interrompre.

« Arrêtez, Henri, de telles paroles sont indignes, » je ne dis pas d'un infant Portugais, d'un grand » maître du Christ, d'un chrétien, mais de l'homme » le plus barbare, le plus étranger à la lumière de la » foi. Si mon frère, qui maintenant repose dans le

» sein de Dieu, a par son testament donné un ordre
» pareil, il n'a jamais sans doute eu la pensée qu'on
» l'exécuterait littéralement, il a voulu seulement
» faire entendre combien il désirait ma liberté, il a
» voulu recommander d'employer pour l'obtenir tous
» les moyens possibles. En disant de rendre Ceuta,
» son seul but a été de faire comprendre par une
» telle exagération, la grandeur des efforts qu'il dé-
» sirait que l'on fît en ma faveur, mais comment croire
» qu'un roi catholique ait voulu livrer aux Maures
» une ville qu'il avait conquise au prix de son sang,
» lui qui le premier, l'épée à la main et couvert d'un
» bouclier, planta sur ses murailles l'étendard por-
» tugais? Comment croire, surtout, qu'il ait voulu
» leur rendre une ville qui a embrassé notre sainte
» religion, qui a élevé des temples nombreux où
» elle rend au vrai dieu un culte d'amour et de res-
» pect? Quel chrétien, quel Portugais ne reculerait
» d'horreur à la pensée de rendre aux ténèbres de
» l'Islamisme ces églises éclairées par le soleil de la
» foi, de changer leurs chapelles en étables, leurs
» autels en crèches? Hélas! ce ne serait pas la pre-
» mière fois que des crèches et des étables auraient
» été la demeure du Seigneur! Mais convertir ses
» églises en Mosquées! A cette seule idée, mon cœur
» se brise, mes cheveux se dressent sur ma tête, il
» me semble lire sur la porte de ces églises : c'était
» ici la demeure de Dieu, et vous l'avez donnée au dé-
» mon... Songez-vous à ces chrétiens qui habitent
» Ceuta avec leurs familles, qui ont ici toute leur
» fortune, qui, pour ne pas la perdre, abandonne-

» raient peut-être leur foi ? Nous est-il permis de les » exposer à ce danger ? Devrons-nous exposer leurs » enfants à l'affreux malheur d'être élevés dans la » loi de Mahomet ? Est-il juste que, pour mettre fin » à ma captivité, vous les rendiez ainsi les esclaves » de l'enfer ? Que suis-je donc ? Rien qu'un homme » dont l'existence importe bien peu. Si, comme in- » fant, j'étais quelque chose de plus, j'ai cessé de » l'être, il ne faut plus voir en moi qu'un misérable » esclave, et la vie d'un esclave mérite-t-elle qu'on » l'achète à ce prix ? Mourir, c'est perdre l'existence : » eh bien ! je l'ai perdue dans les hasards des combats, » je suis déjà mort, en effet, et pour un mort, il se- » rait absurde de sacrifier tant de vivants. Ces pleins » pouvoirs qui autorisent un tel marché, je les dé- » chire, je veux en anéantir jusqu'aux derniers frag- » ments pour qu'il ne reste aucun souvenir d'une » aussi déplorable pensée. Roi, je suis ton esclave, » dispose à ton gré de ma liberté que je ne puis, que » je ne veux pas recouvrer. Henri, retournez à Lis- » bonne, dites que vous n'avez laissé ici qu'un ca- » davre, je ne suis plus que cela à mes propres yeux. » Chrétiens, Ferdinand est mort ; Musulmans, il vous » reste un esclave ; captifs, un compagnon de plus » va partager vos souffrances. »

C'est là, certainement, un noble et beau langage, et nous pourrions encore indiquer quelques autres scènes qui ne sont pas indignes d'être citées à côté de ce morceau. Malheureusement, ce n'est pas le ton habituel de ce drame.

Il en est peu dans lesquels Calderon ait fait autant

de sacrifices au faux goût de l'époque, au *gongorisme.* Veut-on voir en quels termes, au milieu d'une bataille, un général chrétien interpelle un général maure qu'il vient de faire prisonnier ?

« ..... Dans cette plaine, maintenant déserte, qui
» semble transformée en un vaste cimetière si ce
» n'est plutôt en théâtre de la mort, tu es resté seul
» parce que ton armée accablée a pris la fuite et que
» ton coursier, versant des flots de sang, soulevant
» et exhalant tout à la fois des nuages d'écume et de
» poussière, t'a laissé en ma puissance comme un
» glorieux trophée. Une telle victoire m'inspire plus
» de fierté que l'aspect de ces champs dont le sang
» qui les inonde a changé en un tapis d'œillets la
» douce verdure. Avec toi, vaillant Maure, j'ai pris
» un coursier si prodigieux que, fils du vent, il pré-
» tend avoir été adopté par le feu, et sa blancheur
» semble encore proclamer une autre origine puis-
» qu'on croit entendre l'eau s'écrier : c'est moi qui lui
» ai donné le jour, seule j'ai pu former la neige dont il
» est composé. Semblable au vent par sa rapidité, à la
» foudre par son éclat, sa couleur nous représente
» un cygne, les taches de sang dont il est marqueté,
» un serpent. Sa beauté lui inspire un noble or-
» gueil, sa hardiesse est une héroïque bravoure.....
» Montés tous deux, l'un sur sa selle, l'autre sur
» sa croupe, nous avons traversé des océans de sang,
» tels qu'un vaisseau animé dont nos quatre éperons,
» semblables aux quatre vents, pressaient à l'envi la
» marche. Il a succombé enfin, ce courageux Atlas,
» le poids qu'il portait a fini par accabler sa vigueur,

» ou peut-être, car les animaux comprennent eux-
» mêmes le malheur, peut-être s'est-il dit : « cet
» Arabe chemine avec tristesse, l'Espagnol qui l'ac-
» compagne paraît au contraire joyeux et satisfait ;
» en continuant à le porter, je suis traître à ma pa-
» trie, je n'irai pas plus loin. »

On se demandera ce que signifie cet incroyable galimatias. La seule réponse que nous puissions faire, c'est que, pour le traduire en français, il a fallu de toute nécessité y porter une apparence de logique et d'enchaînement que n'a pas même, dans son élégant éclat, le texte espagnol, mais dont notre langue ne peut jamais se passer d'une manière absolue.

Le *Martyr de Portugal* est, nous le répétons, le plus célèbre des drames religieux de Calderon. Il en est un pourtant que nous lui préférons de beaucoup, tant pour l'idée sur laquelle il est fondé que pour la manière dont elle est traitée : nous voulons parler du *Magicien prodigieux*. Ce magicien n'est autre chose que le démon qui, désespéré des progrès de la foi chrétienne, met en œuvre pour les arrêter toutes les ressources de sa puissance surnaturelle.

La scène est à Antioche, l'époque est le règne de l'empereur Dèce, un des plus terribles persécuteurs du Christianisme. Il est inutile d'ajouter qu'ici, Calderon n'a pas mieux respecté qu'à l'ordinaire la vérité, les mœurs et le costume de ces temps reculés et qu'il a transporté dans la capitale de l'antique Syrie toutes les habitudes sociales de l'Espagne de son temps, depuis les duels jusqu'aux *Graciosos*.

Tandis que la population d'Antioche célèbre par de

bruyantes réjouissances l'inauguration d'un temple de Jupiter dont on s'efforce de raviver le culte chancelant, un jeune homme, Cyprien, appartenant à une des premières familles de la ville, se retire loin de la foule, dans un bois écarté, pour s'y livrer à de plus nobles pensées. Passionné pour les études philosophiques, un passage de Pline qu'il vient de lire absorbe toute son attention. La divinité y est définie la bonté suprême, une essence, une substance unique, toute intelligente et toute-puissante. Cyprien cherche vainement le dieu auquel peut s'appliquer cette définition ; il ne le trouve pas. Un inconnu se présente tout à coup. C'est le démon qui, s'offrant à ses yeux sous l'apparence d'un voyageur égaré, le prie de lui indiquer le chemin d'Antioche et réussit bientôt à faire tomber la conversation sur l'idée même qui préoccupe si puissamment Cyprien. Ici, comme dans le *Purgatoire de saint Patrice*, on trouve une de ces discussions théologiques qui plaisaient tant alors et dont Corneille offre plus d'un exemple, particulièrement dans Polyeucte. Cyprien demande comment il est possible de concilier avec la bonté suprême, caractère distinctif de la divinité, les crimes et les faiblesses attribués à Jupiter et aux autres dieux adorés par le vulgaire. Le démon lui répond, suivant l'interprétation adoptée, en effet, par les apologistes du paganisme dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, qu'il ne faut voir, dans le récit de ces crimes et de ces faiblesses, que des allégories servant d'enveloppe à des leçons philosophiques. Sans admettre une explication qui ne lui paraît sauver que bien

incomplètement le respect dû à la perfection divine, Cyprien énonce d'autres objections puisées dans les contradictions des oracles rendus au nom des différents dieux, dans les absurdités qu'impliquerait la simultanéité de plusieurs êtres doués d'une existence, par conséquent d'une volonté distincte et également toute-puissante. Il en conclut que, suivant la parole de Pline, il ne doit y avoir dans l'univers qu'un dieu en qui se trouvent réunies au degré le plus éminent la bonté, la puissance et l'intelligence, infaillible dans ses promesses, qui ne reconnaît ni supérieur, ni égal, qui, ne se rattachant à aucun principe antérieur, est lui-même le principe de tout. Le démon, après de vains efforts pour contester ces déductions d'une logique rigoureuse à l'aide de ces pompeuses généralités et de ces subtilités scolastiques où les mots prennent si facilement la place des arguments, est obligé de s'avouer vaincu et s'empresse de mettre fin à une lutte qui lui a si mal réussi. C'est à d'autres moyens qu'il va recourir pour réparer cet échec.

Dans la portion de la population d'Antioche qui professe secrètement le Christianisme, se trouve une jeune fille appelée Justine, également distinguée par sa naissance et par sa fortune, par son esprit et par sa beauté. Entourée d'hommages et d'adorations, elle a tout refusé pour se consacrer exclusivement à Dieu. Le démon fait naître dans le cœur de Cyprien une violente passion pour la vierge chrétienne. Repoussé comme tous ses rivaux, il tombe dans un sombre désespoir, il abandonne ses études, ses mé-

ditations, il n'a plus qu'une pensée, celle de posséder Justine à tout prix, dût-il pour cela sacrifier son âme.

A peine ce vœu impie a-t-il été exprimé qu'on entend les éclats d'une violente tempête. Un naufragé est jeté sur le rivage. Cyprien s'empresse de l'accueillir, de lui offrir l'hospitalité, et le démon (car ce naufragé n'est encore que le démon), lui propose, comme pour lui témoigner sa reconnaissance, de lui enseigner les secrets de la magie, ces secrets prodigieux qui peuvent, en dépit des obstacles les plus insurmontables en apparence, mettre en notre puissance tout ce que nous désirons. Cyprien hésite un moment, il a peine à croire à de telles promesses, mais un prestige qui éblouit ses yeux a bientôt vaincu son incrédulité et il consent à signer de son sang un pacte par lequel il s'engage à donner son âme au démon pour prix des enseignements qui le rendront maître de la personne de sa bien-aimée.

Les deux amis se retirent dans une retraite écartée où ils doivent consacrer une année entière aux études nécessaires pour l'accomplissement de cette convention.

Le délai fixé est près d'expirer. Le démon, fidèle à sa parole et non moins désireux de corrompre Justine que de perdre Cyprien, entoure la jeune chrétienne de pièges et de séductions. C'est une scène admirable que celle où le poète représente, sous une forme moitié allégorique, moitié réelle, les tentations auxquelles elle est livrée. Dans sa solitude, des voix mystérieuses font retentir à ses oreilles un chant qui

célèbre la puissance et la douceur de l'amour. Le spectacle de la nature n'éveille dans son imagination que des idées de tendresse et de langueur. Vainement elle veut les écarter, tout l'y ramène. Le souvenir de Cyprien, qu'elle a si mal traité et dont on ignore le sort depuis près d'une année, la poursuit et l'inquiète. Pour se rassurer, elle essaie de croire qu'il ne lui inspire que de la pitié, mais alors, pourquoi est-elle plus indifférente aux souffrances de ses autres amants qu'elle a aussi réduits au désespoir? Elle est forcée de s'avouer que si elle connaissait le lieu de sa retraite, peut-être elle irait l'y chercher. Le démon se présente à l'instant, il offre à Justine de la conduire auprès de Cyprien. Elle résiste avec terreur. Il redouble d'efforts pour vaincre sa résistance. Par un artifice assez adroit, il affecte de la considérer comme déjà vaincue, comme déjà coupable par la pensée à laquelle elle a cédé un moment, il la presse de ne pas prolonger contre une force trop supérieure une lutte qui ne peut lui rendre l'innocence qu'elle a perdue. Au moment où il va l'entrainer, elle invoque l'assistance de Dieu. Le démon vaincu s'éloigne en lui déclarant que s'il n'a pu perdre son âme devant la divinité, il aura du moins la puissance de la déshonorer dans l'opinion des hommes par des apparences trompeuses.

Cette scène, nous l'avons dit, est d'une grande beauté; malheureusement, il serait presque impossible d'en reproduire dans une traduction textuelle l'expression presque lyrique, qui s'accorde si bien avec la nature du sujet.

Réduit par la résistance de Justine à l'impossibilité de tenir la promesse qu'il a faite à Cyprien, le démon essaie de cacher sa défaite en trompant son disciple par une illusion. Au moment où Cyprien, instruit enfin de tous les mystères de la magie, évoque la puissance infernale pour qu'elle mette Justine en sa possession, il voit paraître une femme voilée dans laquelle il croit reconnaître celle qu'il aime; il se précipite vers elle, mais lorsqu'il écarte le voile dont elle est couverte, il ne trouve qu'un squelette hideux qui disparaît aussitôt en lui lançant ces terribles paroles : « Cyprien, je suis l'image » de tous les biens du monde. ».

Cyprien reconnaît, à ce miracle, l'intervention de la divinité. Les doutes qui le tourmentaient sont à l'instant dissipés. Il appelle à son secours le dieu des chrétiens pour repousser le démon qui vient le sommer de lui abandonner son âme, et le démon fuit encore à ce nom redoutable. Cyprien va se livrer aux persécuteurs, il est conduit au supplice avec Justine qu'on vient de surprendre dans une église, et à peine leurs têtes sont-elles tombées que l'être infernal, descendant sur l'échafaud au milieu des éclairs et de la foudre, vient par l'ordre de Dieu proclamer devant le peuple épouvanté la vertu des deux martyrs récompensés maintenant par une éternelle félicité.

Qu'on se reporte au XVII[e] siècle, à cette époque où la vivacité et l'ardeur de la foi admettaient pleinement l'ordre d'idées sur lequel repose ce drame si caractéristique, et on comprendra tout l'effet que

devaient produire les beautés très réelles dont il est rempli.

On a remarqué plus d'une fois qu'il offre, moins il est vrai dans la conception générale que dans la forme et la mise en œuvre, des points d'analogie assez frappants avec le Faust de Goëthe. La comparaison détaillée de ces deux ouvrages, si semblables dans les détails extérieurs et si différents au fond, ferait mieux que tout autre chose ressortir la distance qui sépare le XVIIe siècle du XVIIIe, l'Espagne de l'Allemagne, le génie de Calderon de celui de Goëthe. Ce serait un travail assez curieux, mais il nous écarterait trop de notre sujet. Nous nous bornerons à dire que le personnage satanique de Méphistophélès, si supérieur au démon de Calderon qui n'est guère que celui des légendes du moyen âge renforcé d'une certaine dose de subtilité scholastique, ne pouvait être imaginé que dans un temps de scepticisme et par un esprit profondément sceptique comme celui de l'auteur de Faust. Ni Calderon, ni aucun de ses contemporains, n'eût pu, nous ne disons pas le créer, mais le comprendre.

## CHAPITRE XXXVII

### CALDERON. — LA VIE EST UN SONGE. — DANS CETTE VIE, TOUT EST VÉRITÉ ET TOUT EST MENSONGE

Parmi les drames de Calderon, il en est peu d'aussi connus que celui qui porte ce titre sentencieux : *La vie est un songe.* C'est un de ceux qui ont le plus excité l'admiration de Schlegel et des Allemands.

Basile, roi de Pologne, versé dans les secrets de l'astrologie judiciaire, a tiré l'horoscope de son fils Sigismond au moment de sa naissance ; il y a lu que par la violence et la cruauté de son caractère, Sigismond deviendrait le fléau du royaume et de son père même. Pour détourner ces présages, il a répandu le bruit de la mort de ce jeune prince et l'a fait élever par un serviteur fidèle au fond d'une forêt, dans un château inaccessible où Sigismond, ignorant sa naissance et privé de toute communication avec les hommes, reçoit pourtant de son gouverneur l'éducation compatible avec cette réclusion absolue. Déjà, il a atteint l'âge des passions qui, ir-

ritées plutôt que contenues par sa captivité, commencent à se développer en lui avec un emportement triste et sauvage. Le roi, parvenu au terme de la vieillesse et prévoyant sa fin prochaine, veut, avant de se déterminer à déshériter complètement son fils unique, s'assurer par une preuve décisive de la nécessité absolue de cette rigoureuse mesure. Sigismond, qu'une potion soporifique a plongé dans un profond sommeil, est transporté pendant la nuit de sa prison au palais. A son réveil, il se voit entouré de serviteurs empressés, de gardes, de tout l'éclat de la royauté. On lui apprend qu'il est l'héritier de la couronne. Surpris d'abord d'un changement aussi inattendu, il a quelque peine à y croire, mais lorsque le doute ne lui est plus possible, il semble, par ses violences et ses fureurs, vouloir justifier l'oracle qui l'a condamné à sa naissance. Un instinct de despotisme bizarre, de vengeance et de cruauté se révèle aussitôt en lui. Il menace de la mort quiconque ose opposer à ses caprices le moindre conseil, la moindre objection. Déjà, un malheureux a été précipité par lui d'une fenêtre du palais. Une femme dont la beauté l'a frappé peut à peine, par la fuite, se dérober à ses outrages. Son gouverneur, son père même, lorsqu'ils essayent de le calmer, se voient en butte à ses injures ou à ses menaces. Le vieux roi, désespéré, ne veut pas pousser plus loin une épreuve dont la prolongation pourrait amener d'irréparables malheurs. Sigismond, qu'on a de nouveau endormi, est ramené dans sa prison. Lorsqu'il rouvre les yeux, lorsqu'il se retrouve seul, enchaîné, au milieu de

cette obscure demeure, il se persuade que tout ce qui vient de lui arriver n'est qu'un rêve ; une résignation triste et calme succède à l'espèce de fièvre qui le dévorait. Vainement le peuple, qui s'intéresse à ses malheurs depuis qu'il connaît son existence se soulève pour le délivrer; vainement les soldats, révoltés contre son père, viennent le prendre dans son cachot pour le porter sur le trône. Il croit rêver encore, et si la puissance de la réalité finit par surmonter cette illusion, du moins ne se livre-t-il à la fortune qu'avec une sorte d'incertitude et de timidité. Dompté en quelque sorte par les vicissitudes qu'il a éprouvées, un sentiment mélancolique dans lequel le doute et le désenchantement se mêlent à l'abnégation religieuse préside désormais à tous ses actes, inspire toutes ses pensées et impose silence aux mouvements impétueux qui, de temps en temps, semblent encore s'agiter au fond de son âme. Il pardonne à ses ennemis tremblants, il dépose aux pieds de son père la couronne que les rebelles ont voulu lui faire accepter, et comme on s'étonne du changement qui vient de s'opérer en lui, « ne voyez-vous » pas, » dit-il, « que c'est un songe qui m'a éclairé, » que dans mon anxiété, je crains sans cesse un » nouveau réveil, je crains de me trouver encore » une fois au fond d'un cachot? Et ce réveil lui-» même ne fût-il qu'un songe, qu'une illusion, n'im-» porte, il m'apprend que toute félicité humaine » passe comme un rêve et qu'il faut mettre sagement » à profit le temps de sa durée. »

Cette rapide analyse, dans laquelle nous avons

omis les incidents d'une intrigue romanesque et invraisemblable parfaitement étrangère à l'action principale, suffit pour faire comprendre que ce drame remarquable soit pour les Allemands l'objet d'une telle prédilection. Par sa couleur fantastique et philosophique tout à la fois, il entre singulièrement dans le tour particulier de leur imagination. Ce qu'il y a de vague, d'indéterminé, d'allégorique même dans le sujet, de poétique et de métaphysique dans la diction, le caractère si original de Sigismond, tout cela, en réalité, semble appartenir à l'école allemande du XVIII[e] siècle bien plutôt qu'à celle de Calderon et de Lope de Vega. Nous ne croyons pas, à dire vrai, que Calderon y ait porté la profondeur de pensée que ses admirateurs germaniques ont cru y découvrir, nous sommes enclins à y voir plutôt une vive inspiration de son génie, un de ces caprices puissants et spontanés dont on chercherait vainement la clef, que l'expression d'un système moral et le résultat de méditations philosophiques. Mais il n'en est pas moins vrai que cet ouvrage saisit fortement l'esprit et, malgré ses bizarreries, y laisse une impression triste et grave.

C'est dans le rôle de Sigismond, c'est dans les monologues par lesquels il peint les agitations et les incertitudes de son âme, que se trouvent les plus beaux traits de cette étrange composition.

Lorsque après une journée passée au milieu du luxe et dans la puissance de la royauté il se réveille chargé de fers au fond d'un cachot, lorsqu'il croit avoir été le jouet d'un rêve, voici comment il s'ex-

prime en se rappelant les fureurs et les excès auxquels il s'est livré dans l'enivrement de sa grandeur inespérée :

« Je veux vaincre ce caractère violent, ces pas-
» sions indomptables, ces désirs insatiables, je veux,
» si je dois rêver encore, être maître de moi, et je
» le serai. Dans ce monde, hélas ! vivre, c'est rêver,
» l'existence qu'on croit avoir, c'est un songe qui
» a aussi son réveil. Le roi rêve qu'il est roi, et
» dans cette persuasion, il ordonne, il dispose, il
» gouverne jusqu'au jour où la mort vient le ré-
» veiller en faisant évanouir cette illusion. Se peut-
» il qu'on tienne tant à régner pour se réveiller
» ainsi dans les bras de la mort ! La fortune du
» riche, cause pour lui de tant de soucis, la misère
» du pauvre, les calculs et les joies de l'ambitieux,
» les injures, les offenses, rêves que tout cela. Rien
» de ce qui se passe ici-bas n'a de réalité, ce sont
» des songes fugitifs. Je songe en ce moment que
» je suis dans les fers. Naguère, je me croyais au
» comble de la prospérité. Qu'est-ce que la vie ?
» une folie, une illusion, une fiction, une ombre ;
» les plus grands des biens n'ont qu'une vaine appa-
» rence, la vie n'est qu'un songe et les songes ne
» sont rien. »

Lorsqu'un peu plus tard, les révoltés viennent presser Sigismond d'accepter la couronne, il repousse d'abord leurs offres qui ne lui paraissent qu'un nouveau jeu de son imagination :

« Qu'est-ce là, ah ciel ! Voulez-vous que je rêve
» encore des grandeurs qu'un moment verrait ren-

» verser ? Voulez-vous, pour la seconde fois, me faire
» entrevoir, comme dans un nuage, des pompes
» éclatantes que le vent emporterait aussitôt ? Ai-
» je besoin d'une nouvelle épreuve pour compren-
» dre ce qu'il y a dans la puissance humaine de
» faible, de trompeur, d'illusoire ? Non, non, je n'ai
» plus rien à apprendre, et puisque je sais déjà que
» toute cette vie n'est qu'un songe, fuyez loin de
» moi, ombres vaines qui vous présentez à mes sens
» endormis comme des êtres réels. Je ne veux plus
» de feinte majesté, de pompes fantastiques, d'il-
» lusions que le moindre souffle fait expirer, comme
» la fleur de l'amandier prématurément éclose se
» flétrit et périt au premier retour de l'aquilon. Je
» vous connais, je vous connais, c'est ainsi que
» vous vous jouez de tous ceux qui sont plongés
» dans le sommeil. N'espérez plus m'abuser, je sais
» maintenant que la vie n'est qu'un songe. »

Les révoltés insistent pour vaincre l'opiniâtre résistance de Sigismond, ils lui montrent la foule qui se presse à l'entrée de sa prison et l'appelle à grands cris.

« N'ai-je pas, » répond-il, « n'ai-je pas déjà une
» fois vu tout aussi distinctement quelque chose de
» semblable et qui pourtant n'était qu'un rêve ? »

UN DES REVOLTÉS.

« Seigneur, les grands événements sont toujours
» annoncés par quelque présage : tel était sans doute
» le rêve dont vous parlez.

SIGISMOND.

» Vous avez peut-être raison, c'était un présage.

» Quoi qu'il en soit et puisque la vie est si courte,
» rêvons encore, mais n'oublions pas, ô mon âme,
» qu'au moment le plus doux, peut-être, il faudra
» nous réveiller. Prévoir ce désenchantement, c'est
» le rendre moins amer. Disons-nous donc que la
» puissance qu'on m'offre, fût-elle aussi réelle que
» quoi que ce soit sur la terre, ne serait qu'une puis-
» sance empruntée qu'il faudrait rendre un jour à
» celui qui me l'aurait donnée. Acceptons-la donc
» avec cette pensée ! »

Tous ces passages, et bien d'autres encore, ne sont, on le voit, que le développement du lieu commun exprimé par le titre de cette comédie, mais ce que les pensées ont d'un peu monotone dans leur grandeur disparaît sous l'admirable variété et sous l'originalité si brillante de l'expression. L'éclat, la richesse, le caractère éminemment poétique de la langue espagnole ont rarement été mis en usage avec autant de bonheur.

A une époque où le théâtre espagnol était tombé en France dans un profond discrédit, sous le règne de Louis XV, en 1732, le poète Boissy, l'auteur des *Dehors trompeurs*, fit représenter, sous le titre que porte la pièce de Calderon, une comédie qui obtint beaucoup de succès et produisit une assez vive sensation bien qu'elle soit aujourd'hui complètement oubliée. Boissy avait pourtant singulièrement dénaturé son original, ou plutôt il avait prouvé qu'il ne le comprenait pas. Loin de prêter à Sigismond, lorsqu'il se réveille dans le palais entouré de tout le faste royal, ces passions brutales et violentes, ré-

sultat naturel de son étrange éducation, il avait imaginé de le montrer animé d'un sentiment pur, tendre et délicat pour une jeune princesse dont le seul aspect calmait ses ressentiments contre les auteurs de sa longue captivité. On voit ce que devient, avec une pareille modification, la pensée si profondément philosophique de Calderon. Ce n'est plus qu'une fiction plaisante, une scène de mystification à laquelle il est impossible de rattacher aucune conclusion morale.

Un autre drame de Calderon rappelle un peu celui que nous venons d'analyser, tant par l'idée du fatalisme fantastique qui en forme le nœud que par son titre singulier: *En cette vie tout est vérité et tout est mensonge*. Le sujet, les personnages, la principale situation sont les mêmes que dans l'*Héraclius* de Corneille, quelques vers mêmes, et ce sont les plus beaux, sont absolument identiques pour le sens et pour l'expression. Un des deux poètes a donc évidemment imité l'autre. A défaut de preuves positives, des indices qui nous paraissent en avoir toute la force semblent prouver que, pour cette fois, c'est à l'auteur français qu'appartient l'honneur de la conception première. Le plus puissant de ces indices résulte, à notre sens, du texte même d'une préface de Corneille qui, toujours si loyalement soigneux de citer ses modèles et de leur reporter la gloire de l'avoir inspiré, n'y fait aucune mention de l'œuvre de Calderon, ou plutôt, par une allusion dont le sens d'ailleurs n'est pas positif, paraît, sans la nommer, la désigner comme imitée de la sienne.

Nous devons d'ailleurs ajouter que l'Héraclius français est infiniment supérieur à l'Héraclius espagnol, absurde *imbroglio* mêlé de magie et d'extravagances de toute nature (1).

(1) Les pièces dont le grand Corneille a incontestablement emprunté la conception à l'Espagne sont au nombre de quatre : le *Cid*, imité de Guilen de Castro, le *Menteur* et la *suite du Menteur* d'Alarcon et de Lope de Vega, *D. Sanche d'Aragon* d'une comédie de ce même Lope intitulée : *El Palacio confuso*.

# CHAPITRE XXXVIII

CALDERON. — COMÉDIES DE CAPE ET D'ÉPÉE. — LA MAISON A DEUX PORTES. — LES MATINÉES D'AVRIL ET DE MAI. — IL NE FAUT PAS BADINER AVEC L'AMOUR. — LE FEINT ASTROLOGUE. — LA DAME REVENANT. — LE SECRET A HAUTE VOIX. — GARDEZ-VOUS DE L'EAU QUI DORT, ETC.

Nous sommes presque arrivés au terme de ce que nous avions à dire de Calderon, et cependant nous n'avons pas encore examiné une partie bien considérable de son théâtre, celle dont le mérite a été de tout temps le moins contesté et qu'en Espagne on vante le plus universellement, ses comédies de *Cape et d'épée*.

Déjà, en parlant de Lope de Vega, nous avons expliqué combien il est difficile de faire passer dans une analyse ou dans une traduction les beautés de ce genre de drames. Cette difficulté est bien autrement grande en ce qui concerne Calderon.

Dans Lope, au moins, une action vraiment attachante, des incidents touchants, des caractères de femmes pleins de passion et souvent d'originalité sont autant d'éléments d'intérêt qu'on peut apprécier à Paris comme à Madrid, au XIX$^{e}$ siècle comme au XVII$^{e}$,

indépendemment des formes du langage, de l'influence du temps et de celles des mœurs locales.

Sauf de très rares exceptions, il n'y a rien de semblable dans les comédies de cape et d'épée de Calderon. C'est dans de tout autres ressorts qu'il a cherché des moyens de succès spécialement appropriés au siècle où il vivait.

Ce n'est ni au cœur, ni à la raison qu'il s'adresse, c'est à l'esprit. Les caractères ne sont rien pour lui, il y substitue presque toujours des types généraux invariablement attachés à certaines positions. Chez lui, tous les amants, toutes les maîtresses, tous les pères, tous les frères se ressemblent. Tous expriment invariablement, dans un langage plein d'harmonie, de pompe et d'élégance, des sentiments exaltés et quintessenciés d'amour, d'honneur, de jalousie. Il ne songe nullement à nous intéresser à eux. Il ne les considère, il ne nous les présente, en quelque sorte, que comme les instruments nécessaires des combinaisons par lesquelles il s'efforce de piquer notre curiosité.

Voici, d'ordinaire, comment il procède. Une expression proverbiale, un paradoxe plus ou moins hardi, quelquefois même un mot tout à fait insignifiant qu'on pourrait croire lui avoir été imposé comme une sorte de bout-rimé, tel est le sujet ou plutôt le texte habituel de ses compositions. Il faut, de toute nécessité, que l'action du drame, que son dénouement final, rentrent dans ce texte et en deviennent le développement. Toute considération cède devant cette nécessité, et en dépit des invraisemblances, des impos-

sibilités même, la phrase sacramentelle, répétée de loin en loin par le principal personnage qui semble en avoir fait sa devise, vient toujours, comme un arrêt du destin, dominer et maîtriser les cours des événements.

Quelquefois, Calderon substitue à cette entrave bizarre quelque chose d'un peu moins puéril. Il se pose à lui-même quelqu'une de ces subtiles questions de galanterie, d'honneur, de chevalerie, telles qu'en jugeaient, dit-on, les cours d'amour du moyen âge. Il se demande, par exemple, ce que doit faire un homme tout à la fois amant, ami et sujet, placé par un concours de circonstances dans une position telle qu'il est contraint de manquer ou aux devoirs de l'amour, ou à ceux de l'amitié, ou à l'obéissance due à son souverain. Les solutions qu'il donne sont nécessairement singulières et paradoxales. C'est ainsi, par exemple, qu'il nous montre comme un modèle de loyauté et de perfection chevaleresque un amant qui, dominé par le sentiment exalté de son dévouement envers son souverain, non seulement renonce pour lui à sa maîtresse, mais encore lui ménage des entrevues avec elle et l'enlève même pour la livrer entre ses mains.

Comme ces jeux d'esprit ne sauraient suffire pour remplir et animer toute la durée d'une représentation dramatique, Calderon y supplée par d'incroyables complications d'intrigues qui, il est vrai, éveillent, soutiennent la curiosité et donnent l'idée d'une grande puissance de conception, mais qui, aussi, causent au spectateur et même au lecteur une véri-

table fatigue par l'attention continue qu'ils sont forcés d'y porter s'ils ne veulent en perdre le fil. Ce qui est singulier, c'est que ces intrigues si croisées, si variées, reposent pourtant sur un petit nombre d'incidents reproduits absolument dans les mêmes termes et avec les mêmes circonstances : rendez-vous nocturnes à un balcon ou dans un jardin, rencontre de deux rivaux, scènes de jalousie, arrivée imprévue d'un frère ou d'un père, *quiproquos* causés par l'obscurité ou simplement par le voile de l'héroïne, coups d'épée, confusion générale que le poète, ne sachant plus comment en sortir, termine par deux ou trois mariages auxquels, dès le commencement, il n'existait d'autre obstacle que la nécessité de prolonger assez l'action pour fournir la matière de trois *journées*.

Qu'on sème sur un pareil imbroglio de subtiles dissertations métaphysiques, d'interminables récits et de longues descriptions *gongoriques* où toutes les métaphores que peuvent fournir le ciel et la terre sont mises à contribution par un amant pour peindre la beauté de sa maîtresse, on aura le cadre d'une comédie telle que la composait Calderon, telle d'ailleurs que la réclamait le goût du temps, car il est à remarquer qu'en subissant avec une souplesse et une facilité remarquables les exigences de la mode littéraire, en prêtant même à ces exigences plus de force et d'intensité par l'exemple de sa soumission, ce grand homme ne méconnaissait pas ce qu'elles avaient de contraire au bon sens et à la vérité.

Bien loin de là, il proteste sans cesse, par la bouche

de ses *Graciosos*, contre les sacrifices qu'il doit y faire; il se raille impitoyablement de ces invraisemblables *quiproquos*, de ces scènes de nuit, de ces duels perpétuels; il traite d'inintelligible galimatias toutes les subtilités métaphysiques dont certaines scènes sont remplies, il parodie de la manière la plus comique les écarts *gongoriques* auxquels il vient de s'abandonner un moment auparavant. Nous doutons que le critique le plus malveillant eût pu faire mieux ressortir les vices de ses compositions et il ne l'eût certainement pas fait avec autant d'esprit et de gaîté.

Si pourtant il faut dire toute notre pensée, nous croyons qu'en même temps que la haute raison de Calderon lui ouvrait les yeux sur le faux goût de l'époque, son imagination l'en rendait complice; nous croyons qu'elle cédait franchement à la contagion dont il était entouré. Il y a trop de verve, d'abondance, d'éclat dans sa manière habituelle, il semble trop se plaire aux inextricables intrigues, il manie avec trop de facilité la langue de la scolastique amoureuse, si l'on peut ainsi parler, enfin les brillantes extravagances du *gongorisme* lui semblent trop familières pour qu'on ne s'aperçoive pas qu'il est là dans son élément et qu'il s'y abandonne avec délices. La raison lui revient ensuite, il est vrai, et, comme pour mettre sa conscience en repos, il tourne en ridicule les faux dieux qu'il vient d'excuser, mais un moment après, il retombe dans son idolâtrie, parce que c'est là que sont ses sympathies véritables.

Nous venons de dire ce qui frappe au premier abord dans ses comédies de cape et d'épée, ce qui en fait le caractère unique et distinctif dans une traduction ou même dans le texte original pour un lecteur peu familiarisé avec le génie de l'idiome castillan du XVII<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, les beautés qui compensent, qui effacent ces brillants défauts ne sont pas également à la portée des étrangers, nous disons plus, à la portée de tous les espagnols de la génération actuelle. Si la langue qu'ils parlent se compose encore des mêmes mots qu'employaient Calderon et ses contemporains, le contact et l'infusion progressive de la langue française, joints à l'altération des anciennes mœurs, l'ont peu à peu privée, en grande partie du moins, de ce tour original et hardi qui, en la rapprochant des langues de l'Orient, en faisait un instrument si merveilleusement approprié aux écarts les plus audacieux de la pensée.

Certes, nous n'entendons pas justifier les extravagances du *gongorisme*, nous sommes loin de prétendre qu'à aucune époque elles aient pu se concilier avec le bon goût et le bon sens. Cependant, pourquoi ne l'avouerions-nous pas ? Lorsque, nous détachant pour un moment des idées et des formes de la société actuelle, nous nous reportons au monde si différent, aux habitudes encore si vivantes de la chevalerie et du moyen âge dont Calderon retrace le tableau, il nous est impossible de ne pas trouver un charme puissant à cette étincelante poésie où l'harmonie des sons, le luxe des images et le délire de l'imagination semblent se conjurer pour séduire et fasciner les

esprits les plus sévères. C'est une musique délicieuse dont sans doute il ne faut pas chercher la signification précise, dont le secret nous échappe, mais qui nous entraîne et nous ravit.

Lorsque Calderon, descendant de ces hauteurs éblouissantes, fait parler à ses personnages le langage de la réalité, on est tout surpris de reconnaître que son talent n'a pas besoin pour nous captiver de se placer en quelque sorte hors de la nature. Nous ne connaissons rien de plus exquis, de plus délicat, de plus élégant que les entretiens de ses héros et de leurs belles, rien de plus fin, de plus ingénieusement gai et parfois de plus vraiment comique que les saillies de ses *Graciosos*. On sent en le lisant que c'est l'idéal du ton qui régnait alors à la cour aussi bien que dans la haute société espagnole et que personne n'a reproduit comme lui, parce que personne, parmi ses contemporains et ses rivaux de talent, n'a vécu aussi intimement dans les cercles de l'aristocratie.

Après avoir caractérisé comme nous venons de le faire une partie considérable des drames de Calderon nous ne nous arrêterons pas à les analyser séparément. Leur physionomie est tellement semblable qu'un pareil travail offrirait des résultats d'une fatigante monotonie. Nous ne pourrions guère que répéter, sur chacun d'eux, des observations qui leur sont à tous à peu près également applicable. Ce n'est que par un examen attentif et minutieux de leurs charmants détails qu'on parvient à les discerner les uns des autres, et cet examen nous mènerait trop loin.

Nous nous bornerons donc à indiquer sommairement celles de ces comédies qui se distinguent, soit par le développement d'une idée originale, soit par un mérite qui les met vraiment hors de ligne.

La *Maison à deux portes* est considérée comme un des chefs-d'œuvre les plus accomplis de Calderon. Nulle part, il n'a combiné avec plus d'art, de vraisemblance et de manière à en tirer des effets plus attachants les ressorts d'une intrigue excessivement compliquée. Nous ajouterons que si les beautés du style qu'il y a prodiguées, si ces admirables alternatives de pompe éclatante et de gracieuse simplicité, de facilité élégante et de recherche exquise se retrouvent dans un grand nombre de ses autres compositions, il a su rarement se soustraire aussi complètement à la contagion du *gongorisme*.

Les *Matinées d'Avril et de Mai* ont une fraîcheur, une pureté de conception qui semblent en avoir dicté le titre. C'est un tableau très piquant de certaines habitudes de la société du temps.

Dans *Il ne faut pas badiner avec l'amour*, Calderon peint avec autant de grâce que de légèreté et de gaîté un jeune présomptueux qui, après s'être vanté d'être innaccessible à tout sentiment tendre et avoir longtemps accablé de ses impitoyables railleries quiconque ne professait pas la même indifférence, finit par se laisser entraîner à une passion qu'il avait d'abord consenti à feindre, autant pour se railler d'une femme prude et bel-esprit que pour servir les projets d'un de ses amis auprès d'une autre

belle. Le portrait de la précieuse est aussi très agréablement tracé.

Le *Feint astrologue* repose principalement sur une idée d'un très bon comique et qui sort un peu du cercle monotone de ces intrigues amoureuses si chères à notre poète. Un amant qui, dans un transport de jalousie, a laissé voir qu'il connaissait un secret dont il ne veut pas faire connaître le révélateur, imagine pour se tirer d'embarras, de dire qu'il a appris ce secret à l'aide de l'astrologie dont il prétend posséder tous les mystères. Le bruit de sa science se répand bientôt de tous côtés ; de tous côtés on vient lui demander le secours de son art pour lire dans l'avenir ou même pour connaître le présent. Les embarras où il se trouve jeté, l'inutilité des protestations auxquelles il se livre pour convaincre les importuns de sa parfaite ignorance et que tous prennent pour des formules de modestie, les hasards heureux qui le mettent parfois en mesure de répondre aux questions de manière à confirmer la réputation qu'on lui a faite, tout cela, nous le répétons, est d'une franche gaîté et d'un excellent comique. On reconnaît, en lisant cette pièce, combien était alors répandue la croyance à l'astrologie judiciaire. Calderon lui-même, qui se propose évidemment de l'attaquer, ne le fait que d'une façon indirecte et à l'aide de ces distinctions subtiles qui couvrent toujours les premières attaques contre des préjugés trop fortement établis.

*Le Feint astrologue* a été imité ou plutôt librement traduit par Thomas Corneille dont les premiers ou-

vrages ne sont autre chose que des versions facilement rimées des drames espagnols les plus en vogue à cette époque. Pour ne parler que des emprunts qu'il a faits à Calderon, nous citerons encore la *Maison à deux portes*, que nous avons déjà nommée, et le *Geolier de soi-même*, pièce très amusante où le romanesque et le bouffon sont mêlés d'une manière fort singulière. Le succès qu'obtenaient devant des spectateurs français ces faibles copies, servilement calquées sur des originaux complètement étrangers aux mœurs et aux usages de la France, prouve à quel point le goût espagnol dominait alors à Paris.

Il y a quelque analogie entre le sujet du *Feint astrologue* et celui de la *Dame revenant*. Une jeune veuve que la curiosité et le désœuvrement plutôt qu'un sentiment bien réel portent à s'intéresser à un étranger de qui elle a reçu, sans être connue de lui, un service signalé, s'introduit chaque jour en son absence et par une porte dont il ignore l'existence dans la chambre qu'il occupe pour y déposer soit un billet mystérieux, soit quelque présent à lui destiné. Longtemps ce manège se prolonge sans que l'étranger puisse comprendre par quelle voie lui arrivent ces singulières faveurs. Son valet épouvanté ne doute pas de l'intervention d'un démon ou tout au moins d'un esprit follet, et lui-même, déçu dans toutes ses tentatives pour découvrir la vérité, ne repousse plus qu'assez faiblement cette interprétation lorsque le hasard vient enfin au secours de sa perspicacité en défaut. Toute cette intrigue est fort amusante. Le rôle de la jeune veuve est d'une co-

quetterie fine, gracieuse et enjouée, qui contraste agréablement avec l'exaltation *gongorique* que Calderon prête ordinairement à ses héroïnes.

Le *Secret à haute voix* jouit d'une grande réputation. Nous devons dire qu'elle nous paraît exagérée. La conception en est forcée. Deux amants, n'ayant pas la facilité de s'entretenir autrement qu'en présence d'une réunion nombreuse, ont imaginé, pour s'entendre l'un l'autre sans être entendus du public, de n'attacher un sens qu'au premier mot de chaque phrase qu'ils prononceront. Cette espèce de tour de force, renouvelé à plusieurs reprises et exécuté peut-être avec moins de bonheur qu'on ne pouvait l'attendre d'un esprit aussi facile que l'était celui de Calderon, cause, à notre avis, un sentiment de fatigue sans exciter un bien vif intérêt.

Une pièce qui mérite une place à part, parce qu'elle se rapproche davantage de ce qu'en France on est convenu d'appeler la comédie, c'est celle qui a pour titre ce proverbe bien connu: *Gardez-vous de l'eau qui dort*. Deux jeunes filles y sont en présence, l'une vive, franche, enjouée et pourtant sage, l'autre cachant sous les dehors d'une pruderie affectée une grande corruption de cœur qui l'entraîne aux actes les plus coupables et les plus imprudents. Dans ce contraste, rendu avec beaucoup de vérité et de comique, il y a une pensée sérieuse et morale, et c'est ce qui ressort rarement des *Imbroglios* de Calderon. Une autre circonstance encore donne à cette pièce un caractère particulier: de tout le théâtre de son auteur, c'est si nous ne nous trom-

pons, la seule qui appartienne à un genre de drame inconnu du temps de Lope, mais qui, plus tard, devait devenir fort à la mode, la comédie de *Figuron*. On appelle de ce nom un personnage ridicule dont le poète fait le mobile principal de l'action. Le personnage est presque toujours quelque gentilhomme de la *Montagne*, c'est-à-dire du pays des Asturies ou de Santander, qui, sortant pour la première fois de son manoir paternel, vient étaler à Madrid, où l'appelle un projet de mariage, sa grossière ignorance et la rusticité de ses manières. Aussi pauvre d'argent que fier de sa noblesse, tout pénétré de l'importance qui s'attache à lui dans sa province, facile à blesser, d'une susceptibilité extrême sur le point d'honneur, il porte dans le monde nouveau au milieu duquel il se trouve jeté un sentiment de défiance, de répulsion, d'hostilité malicieuse. Tout lui fait ombrage, tout lui paraît suspect, jusqu'aux politesses qu'on veut lui faire et dont il ne comprend pas le but, et lorsqu'après les plus grotesques incartades, il a enfin rompu le projet qui l'avait conduit dans la capitale, c'est avec le sentiment de la plus vive joie, comme s'il venait d'échapper à un grand péril, qu'il se hâte de regagner sa chère montagne. Tel est le héros de cette comédie de Calderon ; tel est aussi, nous l'avons dit, à quelques nuances près, le type du principal personnage de presque toutes les comédies de *Figuron* : véritable caricature, mais dans laquelle on sent un fond de vérité et d'originalité profonde qui ne permet pas d'y voir une simple fantaisie.

*Le Bonheur et le malheur d'un nom, les Entraînements d'un hasard, il ne faut pas toujours s'attendre au pire,* sont encore de charmants ouvrages où toutes les qualités de Calderon se retrouvent plus ou moins mélangées des imperfections brillantes qui s'y mêlent d'ordinaire. Il nous serait facile d'allonger beaucoup cette liste, mais il y aurait certainement peu d'utilité à traduire péniblement des titres parfois aussi difficiles à rendre en français que le seraient les ouvrages même qu'ils désignent.

Nous finirons par une observation générale sur l'ensemble du théâtre de Calderon. Bien qu'on y trouve moins de détails de mœurs que dans celui de Lope de Vega, ce qu'il faut attribuer, peut-être à la nature plus idéale des conceptions, il nous montre au fond le même état social. La seule différence que nous y trouvions, c'est qu'il règne plus constamment chez Calderon une certaine teinte aristocratique dont on peut également chercher le principe dans la tendance de son esprit, dans ses habitudes personnelles, dans le choix de ses sujets et dans les changements que la cour de Philippe IV avait apportés au ton de la société. Cette influence ne paraît pas, d'ailleurs, avoir adouci ce que les mœurs si polies, à certains égards, conservaient encore de dur et même de sanguinaire. Les duels, les meurtres, s'offrent constamment à nous, dans les comédies de *cape et d'épée*, comme les incidents ordinaires de la vie, comme d'insignifiantes circonstances qui, lorsque l'action du drame est tournée vers la gaité, y jettent à peine une ombre de tristesse.

# CHAPITRE XXXIX

## CALDERON. — ACTES SACRAMENTELS

Ce ne serait pas faire connaître complètement Calderon que de passer sous silence ses *Actes sacramentels*. Quelque étranges que nous paraissent maintenant ces compositions, elles jouissaient au XVII^e^ siècle d'une très grande faveur. On les représentait à l'époque des principales fêtes religieuses, elles faisaient en quelque sorte partie de la solennité, et par là, elles prenaient un caractère assez semblable à celui qu'avait la tragédie dans les premiers temps de l'antiquité grecque. Pour la forme comme pour le fond, c'étaient purement et simplement les *mystères* du moyen âge. Tantôt, une action tout allégorique destinée à figurer la lutte du démon contre l'humanité, le triomphe de la foi, la glorification d'un des mystères de la religion, tantôt une scène de l'ancien ou du nouveau testament présentée aussi à titre d'allégorie, tels étaient les sujets de ces ouvrages bizarres. Le démon, la foi, l'humanité, les vertus, les

vices en étaient les principaux personnages, et l'un des vices y tenait lieu de l'inévitable *Gracioso*, car l'appareil de la comédie ordinaire y était scrupuleusement conservé. Tous les poètes dramatiques de cette époque ont composé un nombre plus ou moins considérable d'actes sacramentels, mais Calderon s'y distingua plus qu'aucun autre, et aux yeux de ses contemporains, les succès qu'il obtint dans ce genre n'étaient pas un de ses moindres titres de gloire. C'est qu'en réalité, la tournure particulière de son esprit l'y rendait singulièrement propre. Il est impossible de ne pas admirer le prodigieux talent qu'il y a dépensé, la finesse, la justesse des métaphores et des allégories, la perfection et la richesse du style, le fini et la délicatesse de tous les détails. Ce sont peut-être ceux de ces ouvrages qu'il a le plus soignés, et on ne peut s'empêcher de regretter qu'il n'ait pas consacré tant de temps et des dons si précieux à des travaux d'une valeur moins relative et mieux faits pour être appréciés par la postérité.

Pendant trente-sept ans, la ville de Madrid lui confia exclusivement le soin de composer les actes sacramentels qu'elle faisait jouer, suivant l'usage que nous rappelions tout à l'heure, aux grandes fêtes religieuses et surtout à la Fête-Dieu. Séville, Tolède, Grenade, eurent souvent aussi recours à lui.

Ces pieuses représentations, objets alors d'une édification universelle, se sont prolongées en Espagne jusqu'au règne de Charles III. Nous verrons plus loin comment elles prirent fin à cette époque.

## CHAPITRE XL

### MORETO

Parlons maintenant d'un des plus grands poètes de l'Espagne, de celui des contemporains de Calderon qui mérite le plus d'être nommé après lui, de D. Augustin Moreto.

On connaît fort peu de détails sur sa vie. Né vers le commencement du XVII^e siècle, il mourut sous le règne de Charles II, à Tolède où le retenaient depuis plusieurs années les fonctions d'un emploi ecclésiastique. On voit que comme Lope et Calderon, il termina au service de l'Église une existence commencée sous de tout autres auspices. Les derniers temps de sa vie furent, dit-on, entièrement employés à l'accomplissement des devoirs de sa nouvelle profession et à la composition de poésies sacrées.

Moreto, le premier incontestablement des poètes dramatiques de son pays après les deux grands hommes que nous venons de nommer, ne leur est

même inférieur peut-être que par une circonstance qui affecte plutôt sa personne que ses ouvrages. Il paraît avoir été dépourvu de cette fécondité inventive qui les distinguait si éminemment. Ses comédies, beaucoup moins nombreuses, sont presque toujours des imitations, des emprunts faits à ses prédécesseurs ou à ses contemporains. Parfois même, ces imitations serrent de si près l'original qu'on serait tenté d'y voir de véritables copies. Hâtons-nous d'ajouter que dans ces luttes corps à corps avec des modèles qui, certes, auraient écrasé un talent médiocre ou secondaire, (car c'est presque toujours à Lope qu'il s'attaque de la sorte), Moreto est constamment victorieux.

Il surpasse d'ailleurs tous les poètes espagnols par la régularité et la sagesse de ses compositions, par l'habileté et en même temps par la simplicité, au moins relative, qui président presque toujours à l'arrangement du plan et à la conduite de l'action. L'intrigue, moins compliquée chez lui que chez Calderon, fatigue moins l'esprit du spectateur ou du lecteur, et avec plus de vraisemblance, elle a aussi plus d'intérêt. Ses dénouements sont plus naturels, mieux préparés, plus facilement amenés; son style, moins riche de poésie, est aussi moins infecté de la contagion du *gongorisme*. Sa versification n'a ni moins d'élégance, ni moins de facilité, et on retrouve dans ses dialogues la même délicatesse, la même grâce, le même mélange de gaîté fière et de noble courtoisie.

Dans les comédies de *cape et d'épée*, celui de tous

les genres de drames qu'il a traité le plus souvent et avec la supériorité la plus incontestée, il possède une plénitude de force comique qui a presque toujours manqué à Lope aussi bien qu'à Calderon. L'art de peindre les ridicules, de soutenir les caractères, d'y rattacher les situations, lui était de son temps tout à fait particulier. Seul, il semblait comprendre que, pour constituer la véritable comédie, il faut autre chose qu'une intrigue ingénieuse et des traits spirituels. Il n'aurait eu à faire que quelques pas de plus pour arriver à la comédie de mœurs, celle dont Molière devait bientôt doter la France.

Les chefs-d'œuvre de Moreto sont du nombre de ceux qui, en Espagne, se sont toujours maintenus dans la faveur publique, même à l'époque où le goût de l'imitation des classiques français avait fait tomber l'ancien théâtre dans un injuste discrédit. Plus peut-être que tous leurs autres mérites, la régularité de leur forme les recommandait alors à la bienveillance de l'école nouvelle : l'amour-propre national aimait à les citer comme pour prouver que, même dans ces temps signalés par un oubli si général de toutes les règles classiques, quelques esprits privilégiés y restaient encore à peu près fidèles.

La gloire de Moreto n'a donc pas péri parmi ses compatriotes; elle n'a pas même, comme celle de Lope, éprouvé une éclipse temporaire. Cependant, il est certain qu'elle n'a jamais eu cet éclat, cette popularité qui s'attachent au nom de Lope et de Calderon. Il y a plus : elle n'a jamais passé les Pyrénées. En France, en Angleterre, en Allemagne, le nom de

Moreto est presque inconnu de quiconque n'a pas fait une étude spéciale de la poésie espagnole. C'est une de ces injustices littéraires dont le caprice et le hasard peuvent seuls rendre compte.

## CHAPITRE XLI

### MORETO. — DRAME HISTORIQUE ET HÉROÏQUE. — LE VAILLANT JUSTICIER

De tous les ouvrages de Moreto, celui peut-être qui s'est maintenu sur la scène avec le plus de succès et qu'on entend le plus souvent citer, c'est le *Roi vaillant et justicier* ou le *Rico hombre d'Alcala*. On sait qu'avant Charles-Quint qui a institué les grands d'Espagne, le titre de *rico hombre* désignait la classe la plus élevée de la noblesse.

Lope de Vega avait composé un *seigneur d'Illescas* (*El Infanzon de Illescas*), dont Moreto a complètement imité l'idée première et même les détails principaux. Ici, l'imitation est poussée tellement loin qu'il ne fallait rien moins, pour la justifier, que l'incomparable supériorité de la copie et l'oubli absolu dans lequel elle a fait tomber l'original.

Ce *Roi vaillant et justicier*, c'est encore le fameux D. Pèdre qu'on pourrait appeler la providence des tragiques espagnols tant il les a souvent et heureu-

sement inspirés. Le caractère si dramatique que lui attribue la poésie a rarement été peint avec d'aussi énergiques couleurs; rarement la scène a présenté un tableau aussi frappant des mœurs et de l'état social de cette époque du moyen âge.

Dans la petite ville d'Alcala, non loin de Madrid dont la cour n'avait pas encore à cette époque fait sa demeure permanente, réside, au centre de vastes domaines que lui a transmis une longue suite d'aïeux, le *rico hombre* D. Tello Garcia. De son palais somptueux, il fait peser le plus odieux despotisme sur une contrée où sa naissance, sa fortune et le nombre de ses vassaux lui assurent le premier rang. Habitué à tout voir plier devant lui, il ne comprend même pas qu'aucune considération, aucune idée d'humanité, de devoir, puissent entrer en balance avec les exigences impétueuses de ses passions ou de son orgueil. Il a séduit par une promesse de mariage une personne noble, mais pauvre, doña Leonor de Guevara, et maintenant, non content de la repousser avec dédain lorsqu'elle vient lui rappeler sa promesse, il ne rougit pas de la rendre en quelque sorte complice, à son insu, d'un attentat qui doit être pour elle le plus sanglant affront. Un gentilhomme appelé D. Rodrigue est au moment d'épouser une jeune fille dont la beauté a attiré l'attention de D. Tello et fait naître dans son cœur de coupables désirs. Feignant de vouloir honorer D. Rodrigue par un témoignage d'estime et d'affection, il a offert d'assister en qualité de parrain, suivant l'usage espagnol, à son mariage avec doña Maria. Il oblige la triste Leonor, qui n'ose pas

lui résister, à sortir de sa retraite pour servir de marraine à la jeune fille. Pendant que les deux époux se livrent à l'expression naïve de leur joie et que D. Rodrigue remercie son perfide protecteur de l'honneur qu'il lui fait, des hommes apostés se précipitent sur doña Maria et l'entraînent malgré ses cris. Vainement Rodrigue veut la défendre. Terrassé, désarmé, il ne doit la vie qu'à la dédaigneuse pitié des ravisseurs qui s'éloignent aussitôt avec leur victime. Rodrigue a reconnu dans cet attentat la main de D. Tello. Désespéré de son impuissance, il se livre aux emportements d'une douloureuse indignation. Leonor le console, l'encourage à chercher les moyens de se venger. « Vous avez raison, » lui répond-il. « Je sais qu'aujourd'hui même le roi D. Pedre se rend » à Madrid de Guadalajara où il fait sa résidence. » Ce n'est qu'à son tribunal qu'on peut appeler des » violences d'un homme aussi puissant que D. Tello. » Je me jetterai à ses pieds, je les baignerai de mes » larmes, et, puisqu'en dépit de la malveillance qui » veut le faire passer pour sanguinaire et cruel il » affecte le nom de justicier, il trouvera dans le » châtiment d'un tel outrage une occasion nouvelle » de le mériter. » — « Eh bien, » reprend Leonor, « je » vous accompagnerai, et moi aussi je porterai » plainte des torts de Tello à mon égard. »

En ce moment, on aperçoit au loin quelques cavaliers emportés de toute la vitesse de leurs chevaux. C'est le roi lui-même qui poursuit son frère le comte de Trastamare, révolté contre son autorité. Au moment où il va l'atteindre, son cheval tombe

mort, épuisé de fatigue. Rodrigue, qui n'a jamais vu son souverain et qui ne peut par conséquent le reconnaître, s'empresse d'accourir pour l'aider à se relever. Il lui demande s'il s'est blessé.

LE ROI.

« Non, je vous remercie. Mais dans quel lieu sommes-nous? Quelles sont ces campagnes?

RODRIGUE.

» Celles d'Alcala.

LE ROI.

» La ville est-elle loin d'ici?

RODRIGUE.

» A une demi-lieue.

LE ROI.

» A qui appartient le château?

RODRIGUE.

» A D. Tello, le *rico hombre* d'Alcala, dont la puis-
» sance ne vous est sans doute pas inconnue.

LE ROI.

» Sa puissance?

RODRIGUE.

» Celle du roi, je pense, ne l'égale pas.

LE ROI.

» Ne l'égale pas?

RODRIGUE.

» Il faut le croire, à en juger par la terreur qu'il
» inspire.

LE ROI.

» Je n'ai jamais entendu parler de lui.

RODRIGUE.

» Vous êtes sans doute étranger à la Castille.

LE ROI.

» Non, je suis Castillan. Mais ceux qui, comme » moi, servent le roi et le voient de près ne con- » naissent pas d'autre puissance que la sienne.

RODRIGUE.

» Ainsi donc vous êtes au service du roi? quelle » heureuse rencontre!

LE ROI.

» C'est en le suivant, (car il se rend ce soir à Ma- » drid,) que, dans mon empressement à ne pas res- » ter en arrière, je viens, comme vous le voyez, de » tuer mon cheval. Les éloges que vous faites de » D. Tello me persuadent que vous êtes un de ses » serviteurs.

RODRIGUE.

» Bien loin de là, je demande vengeance de l'in- » jure qu'il m'a faite, c'est du roi seul que je puis » l'attendre, et puisque vous êtes à son service, si » vous pouvez obtenir de lui qu'il veuille bien m'é- » couter, je vous devrai mon salut.

LE ROI.

» Qui est cette dame?

LEONOR.

» Une infortunée qui pleure aussi les iniquités de » ce tyran.

LE ROI.

» N'est-il donc pas possible d'en obtenir justice?

LEONOR.

» Dans le ciel, sans doute. Sur la terre, je ne » pense pas que le roi lui-même puisse les punir.

LE ROI (à part).

» Se peut-il que, du vivant de D. Pèdre, on » s'exprime de la sorte en Castille ! Se peut-il que » j'ignore à ce point ce qui se passe dans mes états ! » (*Haut.*) Et pourquoi le roi ne le pourrait-il pas ?

LA SUIVANTE DE LEONOR.

» Parce qu'il est lui-même cruel et sanguinaire, » qu'il ne nous fera pas justice et qu'au contraire il » se réjouira qu'on imite ainsi sa méchanceté.

LE ROI.

» C'est bien l'erreur du vulgaire ignorant, qui con- » fond la justice avec la cruauté et qui lui fait un » crime d'avoir su rétablir le respect des lois... »

Léonor, encouragée par les paroles bienveillantes de l'inconnu qui lui promet sa protection auprès du roi, se décide, non sans quelque embarras, à lui faire confidence de l'affront dont elle demande la réparation. Rodrigue lui raconte aussi la violence qui vient de lui enlever sa jeune épouse.

LE ROI (à part).

» Et on me laisse ignorer qu'il existe en Castille » de semblables scélérats ! Et l'on m'appelle cruel » parce que je punis leurs forfaits ! (*Haut.*) N'y a-t- » il donc pas de justice à Alcala ? L'alcalde, le corre- » gidor ne devraient-ils pas l'avoir fait arrêter ?..... » Quel homme est-ce donc ?..... Je veux aller le » voir..... Madame, habitez-vous sa maison ?

LEONOR.

» Je l'habitais, mais maintenant, j'ignore si la » porte m'en sera ouverte.

LE ROI.

» Ayez soin de vous y trouver, j'y passerai ce soir
» et je verrai s'il m'est possible d'obtenir qu'à vous,
» il vous rende votre femme et qu'envers vous, Ma-
» dame, il accomplisse ses obligations.

RODRIGUE.

» Pour moi, je veux parler au roi.

LE ROI.

» Allez donc à Madrid, je m'engage à vous faire
» donner audience. »

Cependant les agents des violences de D. Tello ont conduit dans sa maison la malheureuse Doña Maria. Vainement il s'efforce de la calmer et de la séduire par le pompeux étalage de sa puissance et de sa richesse ; vainement il oppose au triste sort qui serait son partage auprès d'un pauvre et obscur gentilhomme tout ce qu'elle peut attendre de l'amour d'un homme tel que lui. Maria ne l'écoute point, elle ne cesse de demander qu'il lui soit permis d'aller retrouver son époux.

On vient annoncer à D. Tello qu'un voyageur demande à lui parler.

« Qu'on le fasse entrer sur-le-champ, » dit-il, « mes
» portes sont ouvertes pour tous ceux qui veulent
» me voir ; aujourd'hui surtout, je désire avoir de
» nombreux témoins de mon bonheur. »

Le roi est introduit. Ici commence une scène admirable.

D. TELLO.

« Il a l'air distingué.

LE ROI (à part).

» Le mal appris ne sait pas qui entre chez lui et » il reste assis. Peut s'en faut que je ne le jette à » bas de son siège, mais il convient de dissimuler » et de lui laisser ignorer qui je suis pour qu'en- » suite son châtiment exemplaire serve de leçon à » tous ces tyrans. (*Haut.*) Je prie Votre Seigneurie » de me donner sa main à baiser.

D. TELLO.

» Couvrez-vous.

LE ROI.

» C'est ce que j'allais faire, jamais je ne parlerai » découvert à qui me parle assis.

D. TELLO.

» Holà ! un tabouret.

LE ROI.

» Encore !... soit !

D. TELLO.

» Je n'ai que deux fauteuils, l'un pour mon épouse » bien-aimée, (*montrant Dona Maria*) l'autre pour » moi. N'en soyez pas blessé. C'est tout au plus si » les hommes de ma qualité offrent leur fauteuil au » roi.

LE ROI.

» Je vois que c'est une marque de votre grandeur, » je me contente de ce qui m'appartient.

D. TELLO.

» Quoique votre aspect dise assez que vous êtes » gentilhomme, puis-je savoir quel rang vous occu- » pez dans la noblesse ?

LE ROI.

» Mon nom est Aguilera, je suis de la Montagne.

D. TELLO.

» Je connais votre nom. Il y a eu des Aguilera
» écuyers dans ma maison. Et quel est l'objet de
» votre voyage ?

LE ROI.

» Je suis la cour pour un procès.

D. TELLO.

» Comment, lorsqu'on peut recourir à l'épée pour
» se faire justice, va-t-on dépenser son argent en
» procès !

LE ROI.

» J'obéis à la loi... Le roi est en ce moment à
» Madrid.

D. TELLO.

» Il a amené, pour nous édifier sans doute, sa
» chère Padilla...

LE ROI (se levant).

» Son épouse, et votre reine... Quiconque parlera
» de lui autrement qu'avec le respect qui lui est dû,
» mon épée...

D. TELLO.

» Bien, très bien, je vois que le bon Aguilera est
» un sujet dévoué à son roi.

LE ROI.

» Je m'en fais gloire.

D. TELLO.

» Asseyez-vous, bon Aguilera. Ainsi donc, le roi
» est à Madrid ?

LE ROI.

» Si vous voulez le voir, il est temps d'y aller.

D. TELLO.

» Si le roi pense que je puis lui être de quelque
» utilité, ma maison est prête à le recevoir, les
» rois qui ont bien voulu s'y arrêter y ont toujours
» été accueillis comme des parents. Je me souviens
» que, plus d'une fois, cet appartement même a reçu
» le grand Alphonse... Celui-là était un roi, mais
» on dirait que son fils n'a d'autre pensée que de
» flétrir son glorieux héritage.

LE ROI.

» Encore une fois, songez que vous parlez du roi
» D. Pèdre, qu'il est votre souverain, et ne le fût-il
» pas, qu'il est peu patient, que s'il savait ce que
» vous dites de lui il vous aurait bientôt fait taire.
» (*Il se lève d'un air irrité, un valet effrayé appelle*
» *du secours.*)

D. TELLO.

» Silence, crois-tu que si je voulais châtier sa
» hardiesse, je ne suffirais pas pour cela ?

LE ROI.

» Je ne sais.

D. TELLO.

» Allons, son intention était bonne, c'est son zèle
» pour son roi qui l'a emporté, qu'on ne lui fasse
» pas de mal.

LE ROI.

» Je suis un sujet fidèle ; vive Dieu.

D. TELLO.

» Il n'est pas besoin de jurer.

LE ROI.

» Soit.

D. DELLO.

» Vous aimez beaucoup le roi.

LE ROI.

» C'est un devoir.

D. TELLO.

» Asseyez-vous, brave Aguilera.

LE ROI.

» Pardonnez cet emportement au zèle d'un sujet » dévoué de cœur à son souverain.

D. TELLO.

» Et moi aussi, je suis sujet du roi, et ma maison » s'est toujours fait honneur de ne le céder à aucune » autre en loyal dévouement. C'est pour cela que ce » que vous venez de faire ne m'a pas déplu. Donnez-» moi la main.

LE ROI.

» Un noble doit parler des rois avec respect. » parce que, bons ou mauvais, ils sont sur la terre » la représentation de la divinité, destinés dans les » impénétrables décrets de sa providence, les uns à » nous châtier, les autres à nous récompenser. Mais » laissons cela. J'avais tant entendu parler de vous » que, passant près de votre demeure, j'ai voulu la » visiter, et l'amour qu'on vous porte dans ce pays » me prouve que le bruit public ne m'avait pas » trompé sur votre compte.

D. TELLO.

» Il est sûr que je suis fort aimé à Alcala.

LE ROI.

» On dit que le roi lui-même n'y inspire pas autant » de respect.

D. TELLO.

» C'est que, voyez-vous, on n'y connaît, de Son » Altesse, que le sceau et la signature. et si quelque- » fois on y exécute les ordres qui en sont revêtus, » c'est avec mon consentement.

LE ROI (à part).

» Juste ciel ! Vit-on jamais pareille impudence ! Si » en ce moment même il n'en reçoit pas le prix de » ma main, si je ne lui fais pas voir qui je suis, c'est » pour mieux justifier bientôt mon nom de justi- » cier. »

En ce moment, Leonor, se frayant un passage malgré les efforts des valets pour la repousser, vient de nouveau sommer D. Tello de tenir sa promesse. D. Tello lui répond qu'il n'a jamais eu la pensée de l'épouser, qu'elle ne doit s'en prendre qu'à elle-même de la folle espérance qu'elle avait conçue et qui l'a portée à céder à ses désirs, que néanmoins, il consent à lui donner tout ce qu'elle voudra demander en dédommagement de son honneur perdu. D. Pèdre, contenant son indignation, feint de trouver la proposition raisonnable, et la pauvre Leonor, croyant que son protecteur, naguère si confiant, s'est lui-même laissé intimider, s'éloigne avec désespoir, s'écriant qu'elle va se jeter aux pieds du roi.

D TELLO.

« A la bonne heure ! pour moi, j'ai toujours pensé » que quand on ne se laissait pas intimider par le

» titre pompeux des rois, leur épée n'avait rien de
» bien redoutable.

LE ROI.

» On dit pourtant que D. Pèdre est vaillant.

D. TELLO.

» Parce qu'il a tué un prêtre et un chanteur.

LE ROI.

» C'étaient des hommes comme d'autres.

D. TELLO.

» Mais non pas *des ricos hombres*... Brave Aguilera, si vous voulez passer la nuit à Alcala, vous resterez dans ma maison. Toutefois c'est à une condition.

LE ROI.

» Quelle est-elle ?

D. TELLO.

» Je ne reçois personne à ma table.

LE ROI.

» Cela ne m'eût pas empêché d'accepter votre hospitalité si je n'avais hâte d'arriver à Madrid.

D. TELLO.

» Adieu donc, n'oubliez pas de me voir à votre retour, vous serez le bien venu. »

Il est, je pense, inutile d'insister sur le caractère éminemment dramatique de cette scène qui fait si bien ressortir le caractère des deux principaux personnages. La fougue contenue de D. Pèdre, l'insolence de D. Tello presque bienveillant, presque poli à force de dédain, forment un contraste d'un puissant effet.

Le roi, arrivé à Madrid, s'entretient avec son favori D. Gutierre des troubles du royaume, des désordres que ses trois frères ne cessent d'y susciter, de la nécessité d'extirper ces germes sans cesse renaissants de sédition. Cependant il laisse voir quelque disposition à pardonner encore une fois au comte de Trastamare qui vient de lui écrire pour implorer sa clémence et dont la ville de Tolède, qu'il est bon de ménager, sollicite aussi la grâce. Au milieu de ces graves préoccupations, la pensée du roi se reporte sans cesse sur ce qu'il a vu la veille à Alcala. Sa colère, son étonnement, sont toujours les mêmes. Il a fait appeler D. Tello. En attendant son arrivée, il donne audience à ceux qui viennent implorer sa justice. Ceci rappelle un passage du *Médecin de son honneur* de Calderon.

Un capitaine se présente. Il expose à D. Pèdre que vingt années de combats contre les Maures l'ont laissé aussi pauvre qu'il l'était en commençant sa carrière; il demande qu'on lui donne des moyens d'existence pour le peu de temps qui lui reste encore à vivre. Le roi lui répond sèchement qu'il y pensera. Au vieux soldat qui exprime assez brusquement son mécontentement d'un tel accueil, succède un solliciteur d'une tout autre nature.

LE SOLLICITEUR.

« Sire, je suis le fils d'André Alvarado contrôleur
» de votre maison. Votre Altesse, satisfaite des ser-
» vices de mon père, a bien voulu me donner l'ad-
» ministration de la douane de Jaen que j'exerce
» depuis quatre ans.

LE ROI.

» Je présume que vous n'avez pas eu autant à
» souffrir de la faim que le capitaine.

LE SOLLICITEUR.

» L'administration de Murcie est vacante depuis
» hier, elle vaut mieux que l'autre, je vous supplie
» de me la donner en récompense de mes ser-
» vices.

LE ROI.

» Est-ce donc un service que de faire fortune?
» Vous m'alléguez comme un titre pour obtenir une
» faveur nouvelle, celle que vous avez déjà obtenue.
» Bien remplir un emploi tel que le vôtre, c'est tout
» simplement faire ce qu'il faut pour le conserver.
» Contentez-vous de la situation qu'un hasard heureux
» vous a procurée plutôt que votre mérite, et crai-
» gnez que des prétentions exagérées ne vous expo-
» sent à la perdre. Je donne l'administration vacante
» au pauvre capitaine.

LE CAPITAINE.

» Et vous avez bien raison, Sire.

LE SOLLICITEUR.

» Que Votre Altesse veuille bien réfléchir qu'il
» manque de l'expérience nécessaire pour remplir
» convenablement cet emploi.

LE ROI.

» On a toujours assez d'expérience pour vivre
» dans l'aisance. (*Au capitaine.*) Je vous donne deux
» cents écus pour vos premiers frais.

LE CAPITAINE.

» Ah ! sire, puissiez-vous régner plus longtemps

» que n'a vécu Mathusalem ! permettez qu'à vos
» pieds.....

LE ROI.

» Donnez-moi la main. (*Il la lui serre de toutes ses
» forces.*)

LE CAPITAINE.

» Sire, sire, vous me faites mal. Cessez, cessez,
» si non...

LE ROI.

» Voilà comme j'aime les soldats.

LE CAPITAINE.

» Et voilà comme j'aime les rois. »

On introduit D. Rodrigue qui vient, comme il l'avait annoncé, demander justice. Surpris et troublé en reconnaissant le roi dans celui qu'il a pris pour un de ses officiers, il croit pouvoir se dispenser de lui faire un nouveau récit de l'affront dont il se plaint, mais D. Pèdre lui dit qu'il ne l'a encore entendu que comme voyageur èt qu'il doit maintenant l'entendre comme roi. Rodrigue raconte en peu de mots l'enlèvement de sa fiancée.

LE ROI.

» Si vous y avez consenti, j'y consens aussi.

RODRIGUE.

» On m'a désarmé et je me suis trouvé réduit à
» l'impuissance.

LE ROI.

» En vous ôtant l'épée que vous portiez, vous a-
» t-on ôté aussi celle que vous pouviez aller cher-
» cher?

RODRIGUE.

» Je suis hors d'état de me venger d'un homme
» aussi puissant.

LE ROI.

» Ainsi donc ce n'est pas de l'injure qu'on vous a
» faite, mais de votre frayeur que vous portez plainte.

RODRIGUE.

» Ce que je crains, Sire, ce n'est pas sa personne,
» mais sa puissance?

LE ROI.

» Et quand cet homme est seul, qu'importe sa
» puissance?

RODRIGUE.

» Lorsque je viens vous demander justice, vous
» m'ordonnez de me battre avec lui!

LE ROI.

» Je ne veux pas que vous vous battiez, je vou-
» drais que vous vous fussiez battu. Il n'y a rien
» qu'on puisse reprocher à celui qui défend sa femme.
» En succombant dans une telle entreprise, vous
» eussiez pu être plus offensé encore, mais votre hon-
» neur eût été intact. Au point où en sont les choses,
» je puis sans doute, dans ma justice, forcer cet
» homme à vous rendre votre femme, mais l'hon-
» neur, je n'y puis rien.

RODRIGUE.

» Eh bien, c'est à moi qu'il appartient de le re-
» couvrer.

LE ROI.

» Prenez garde de vous exposer à quelque châti-
» ment en voulant faire à présent ce que je vous ai

» dit que je n'aurais pas désapprouvé si vous l'aviez » fait plutôt... Allez, vous aurez justice de l'injure » que vous avez reçue.

RODRIGUE

» Et ne pourrai-je pas, puisque mon honneur est » compromis, commencer par le dégager ?

LE ROI.

» Oui et non.

RODRIGUE.

» Lequel croire de ces deux avis ?

LE ROI.

» D. Pèdre vous dit oui et le roi vous dit non. »

Rodrigue sort, et Leonor est admise à son tour auprès de D. Pèdre. Sa surprise n'est pas moindre que celle de Rodrigue lorsqu'elle reconnaît le roi. Elle lui apprend que ce n'est qu'en fugitive qu'elle a pu pénétrer jusqu'à lui, que D. Tello instruit de son projet n'a pas rougi de se porter envers elle aux plus indignes violences, qu'il a brisé son carrosse et mutilé ses chevaux en l'invitant ironiquement à joindre ce nouvel affront à tous ceux dont le roi ne manquerait pas sans doute d'assurer le châtiment. Rien de plus noble, de plus pathétique que la vive apostrophe dans laquelle la malheureuse Leonor fait un appel à la majesté royale si insolemment méprisée. Le roi lui promet qu'elle sera vengée avant de sortir du palais.

D. Tello est enfin arrivé, accompagné d'une suite nombreuse. A l'entrée de l'appartement royal, on lui déclare qu'il ne peut y pénétrer que seul. Malgré son insistance, il se voit forcé de se séparer de son

cortège. On l'invite à attendre que le roi puisse le recevoir. Indigné d'un accueil auquel son orgueil s'attendait si peu, il veut partir à l'instant, mais les portes se sont refermées sur lui. Toutes ces circonstances et la rencontre de Leonor qu'il a aperçue sortant du cabinet du roi ébranlent son courage; déjà il est en proie à une secrète inquiétude qu'il s'efforce de dissimuler sous un langage altier. Ce qui peut lui rester encore de présence d'esprit s'évanouit lorsqu'en entendant un huissier annoncer le roi, il reconnaît dans D. Pèdre cet Aguilera que la veille il a rendu témoin de son insolente tyrannie.

D. Pèdre, qui veut rendre complète la leçon qu'il lui destine, feint d'abord de ne pas s'apercevoir de sa présence ou plutôt de n'en tenir aucun compte. Il parcourt des yeux des dépêches qu'on vient de lui remettre. D. Tello s'approche avec timidité et veut se jeter à ses pieds. Le roi le regarde fixement et continue sa lecture. D. Tello après un moment d'attente se hasarde à faire l'observation qu'il est venu parce qu'on l'a appelé. Le roi lui demande qui il est, et sans écouter sa réponse, s'entretient avec un des seigneurs de la cour. Le *rico hombre* veut se retirer.

LE ROI.

» Restez.

D. TELLO.

» Sire, pour que je puisse... permettez... je vous
» demande... la faveur.

LE ROI.

» Comment un homme à qui je n'inspire aucune
» crainte s'est-il ainsi troublé à mon aspect ?

D. TELLO.

» Je ne suis pas troublé.

LE ROI.

» Je crains pour vous que vous ne le soyez bientôt.
» Approchez.

D. TELLO.

» Sire, vous me voyez à vos pieds... Vous laissez
» tomber votre gant.

LE ROI.

» Que dites-vous ?

D. TELLO.

» Que je suis venu...

LE ROI.

» Ne le sais-je pas ?

D. TELLO.

» Si je dois considérer comme un favorable au-
» gure que lorsque je vous baise la main, vous per-
» diez votre gant...

LE ROI.

» Pourquoi ne me le rendez-vous pas ?

D. TELLO.

» Le voici.

LE ROI.

» Pour un homme si fier, vous êtes bien troubl .
» Qu'avez-vous donc ?

D. TELLO.

» Votre gant... (*Dans sa confusion, c'est son pro-*

» *pre chapeau qu'il présente au roi au lieu du gant*
» *qu'il vient de ramasser.*)

LE ROI.

» Que signifie ce chapeau que vous m'offrez? Je ne
» le veux qu'avec votre tête... C'est donc vous qui,
» dans votre maison, daignez à peine donner un siège
» au roi lui-même? C'est vous le *rico hombre*
» d'Alcala, qui vous croyez plus puissant que le roi
» en Castille, qui pensez que toutes les lois, moins la
» loi divine, sont au-dessous de vous, comme si celui
» qui méconnaît les lois humaines ne violait pas
» aussi celles de Dieu? C'est vous, vous l'avez dit
» devant moi, qui entrez en partage de ma puissance
» puisque vous ne permettez pas qu'on exécute sans
» votre autorisation les ordres revêtus de ma signa-
» ture? C'est vous qui ne reconnaissez d'autre règle
» que votre bon plaisir et qui, pour satisfaire le
» moindre de vos caprices, sacrifiez sans pitié l'hon-
» neur des femmes et des filles qui ont eu le mal-
» heur d'attirer vos regards?... Apprenez, puisque
» vous l'ignorez, que, pour punir de tels excès, un
» roi n'a pas même besoin de courage personnel, que
» la loi, l'impassible loi, frappe pour lui, sans colère,
» sans violence, que l'audace du crime ne peut rien
» contre la puissance de la justice. Contre le roi, la
» valeur et la ruse sont également impuissantes; son
» glaive atteint le criminel avant même qu'il l'ait
» vu sortir du fourreau. Apprenez, de plus, que je ne
» suis pas seulement votre roi, que je suis le roi
» D. Pèdre, que si je pouvais me dépouiller de la
» majesté qui vous tient prosterné à mes pieds, ma

» personne seule ferait sur vous l'effet que fait en ce
» moment la dignité royale. Mais puisque cela ne
» dépend pas de moi, puisque c'est par le bras de la
» loi que je dois vous punir, je veux, en vous quit-
» tant, vous laisser un gage d'amitié que vous n'ou-
» blierez pas sans doute... Recevez ceci, à compte de
» ce que vous avez si bien mérité. (*Il lui prend la*
» *tête et la frappe violemment à plusieurs reprises*
» *contre la muraille.*)

D. Tello est resté accablé sous le poids de l'indignation, de la honte et de la terreur. Tout à coup, il voit paraître D. Gutierre, le confident et le conseiller du roi, accompagné de Leonor et aussi de Doña Maria qu'on est allé chercher à Alcala. D. Gutierre déclare au *rico hombre* que, chargé par le roi d'informer sur les plaintes qu'elles ont élevées contre lui, il vient lui demander ce qu'il a à répondre. D. Tello avoue tous les faits qu'on lui reproche, mais, déjà revenu à son incorrigible arrogance, il ne peut croire, dit-il, que pour de pareils motifs, on châtie un homme tel que lui. En ce moment même le hasard amène D. Rodrigue qui, depuis son entretien avec le roi, ne rêve que vengeance : à peine a-t-il aperçu D. Tello qu'il met l'épée à la main et se précipite sur lui. Au bruit de leurs armes qui se croisent, le roi sort de son appartement. Il les fait arrêter comme coupables de lèse-majesté pour avoir tiré l'épée dans son palais.

D. RODRIGUE.

« Mais ne m'avez-vous pas dit, Sire, que je pou-

» vais, sans me rendre coupable, venger mon hon-
» neur?

LE ROI.

» Non pas ici, par un acte qui blesse mon autorité
» et le respect dû à ma personne. Au surplus, c'était
» D. Pèdre qui vous donnait ce conseil, et c'est le roi
» qui vous fait arrêter.

DONA MARIA.

» Grâce, grâce pour mon époux.

LE ROI.

» Il ne peut plus l'être, et je vous conseille d'en
» chercher un autre ou d'entrer dans un couvent. »

D. Rodrigue est conduit en prison. Avant qu'on n'emmène aussi D. Tello, le roi lui demande quelles sont ses intentions à l'égard de Leonor. Encore une fois, il avoue qu'il l'a séduite en lui promettant sa main, mais il refuse de tenir cette promesse; il offre, pour dégager sa parole, une partie de sa fortune. Leonor indignée s'écrie qu'elle n'acceptera que sa main ou sa tête.

D. TELLO.

« Un *rico hombre* ne peut mourir pour un délit
» de cette espèce.

LE ROI.

» Quel est l'auteur de la loi que vous invoquez?

D. TELLO.

» C'est un privilège accordé par les rois vos ancê-
» tres aux grands de leurs états.

LE ROI.

» Étaient-ils plus rois que moi ?

D. TELLO.

» Non, Sire.

LE ROI.

» Eh bien ! la loi qu'ils ont faite, je puis l'observer » ou y déroger suivant que la justice ou l'intérêt pu- » blic me paraîtront l'exiger. Pour vous, si vous » avez promis d'épouser Leonor, faites-le pour que » votre âme ne périsse pas avec votre corps. C'est » d'ailleurs un point que je vous laisse à débattre » avec votre confesseur, car marié ou non, demain, » je vous l'annonce, sans plus de retard, votre tête » roulera sur l'échafaud..... Qu'on l'emmène au châ- » teau. »

L'orgueil de D. Tello est enfin dompté. En face de la mort, il annonce à Leonor, d'assez mauvaise grâce, il est vrai, qu'il reconnaît ses torts envers elle et qu'il veut les réparer. Leonor et doña Maria vont se jeter aux pieds du Roi pour obtenir la grâce des deux condamnés.

LE ROI.

« Vous m'avez demandé justice, je vous l'ai faite.

LEONOR.

» C'est encore justice que je vous demande, Sire, » car dans un roi, image de la divinité, la justice et » la clémence envers les coupables repentants sont » une seule et même chose.

LE ROI.

» Que voulez-vous donc ?

LEONOR.

» Nous craignons que nos paroles ne vous irritent.

LE ROI.

» La demande la moins fondée ne peut être un » sujet d'irritation, un refus en fait suffisamment » justice. Un roi doit tout écouter, sauf à prononcer » ensuite selon la raison..... »

Leonor, toujours un peu pompeuse dans ses discours, adresse alors au roi une longue harangue où elle reproduit assez noblement tous les lieux communs que les rhéteurs ont jamais pu inventer sur la clémence. Doña Maria, plus simple et plus timide, ajoute quelques mots en faveur de D. Rodrigue qui, bien moins coupable, semble pouvoir compter sur quelque indulgence. Le roi leur répond que la sentence est déjà rendue, qu'il l'a revêtue de sa signature et que sa conscience lui défend de la révoquer. Elles veulent insister. « Apprenez, » leur dit-il, » qu'en renouvelant une demande que j'ai dû écou- » ter une première fois sans colère, vous m'offense- » riez en effet... Gutierre, qu'on les fasse sortir. » Elles se retirent, tout épouvantées et le désespoir dans l'âme.

D. Tello reçoit la notification de son arrêt de mort. Il attend avec résignation le jour qui doit éclairer son supplice. Mais D. Pèdre, non content d'avoir, comme roi, vaincu et châtié son orgueil, veut encore, comme homme, comme chevalier, lui faire sentir sa supériorité. Il ordonne à D. Gutierre de se trouver à l'entrée de la nuit à la porte du jardin du palais avec deux chevaux et une épée. Gutierre,

surpris et inquiet de ces préparatifs, veut en connaître l'objet. Peu satisfait d'une réponse évasive par laquelle D. Pèdre s'efforce d'éluder ses questions, il laisse entendre qu'il soupçonne quelque chose de grave. Son insistance excite le courroux du roi qui lui adresse ces sévères paroles : « Si vous » présumez qu'il y a ici un mystère, puisque je ne » vous en fais pas confidence, il est plus qu'indiscret » à vous de vouloir le pénétrer. Je vous ai pris pour » mon serviteur, non pas pour mon conseiller, et la » meilleure manière de servir les rois, c'est d'obéir » scrupuleusement à leurs ordres. »

Don Pèdre se fait conduire à la prison. Déjà, le jour a disparu. Enveloppé dans son manteau et déguisant soigneusement sa voix, il pénètre auprès de D. Tello, il lui annonce qu'il vient lui rendre la liberté. Ce n'est pas sans quelque hésitation que D. Tello se décide à suivre ce libérateur inconnu.

LE ROI

« Suivez-moi, ne perdez pas un moment si vous » voulez que l'ordre barbare du roi ne reçoive pas » son exécution.

D. TELLO.

» Il lui a fallu toute sa puissance pour me ré- » duire à cet état... Quelque terrible qu'il soit, je » voudrais le rencontrer seul à seul, dans un lieu » où la majesté royale n'élèverait pas une barrière » entre lui et moi.

LE ROI.

» Je sais que vous êtes vaillant, et c'est votre » réputation qui m'a inspiré le désir de vous sau-

» ver... Nous voici arrivés dans le parc du palais.
» Nous y sommes plus en sûreté.

D. TELLO.

» Éloignons-nous des murs, je crains que le roi ne
» nous aperçoive.

LE ROI.

» Vous avez donc peur de lui ?

D. TELLO.

» Si la question était d'homme à homme, si je
» le rencontrais ici corps à corps, peut-être la
» crainte ne serait-elle pas de mon côté, mais le
» pouvoir royal est un adversaire bien fort et sur
» lequel le courage personnel a peu de prise...

LE ROI.

» J'aperçois quelqu'un qui s'avance vers nous.

D. TELLO.

» Sans épée, je ne puis aller le reconnaître.

LE ROI.

» Prenez la mienne, je vais en chercher une
» autre que j'ai laissée à l'arçon de ma selle. Ne vous
» éloignez pas d'ici... »

Le roi ne tarde pas à revenir, mais d'un autre côté que celui par lequel il s'est éloigné. S'avançant vers D. Tello qui ne reconnaît pas son libérateur, il lui demande ce qu'il vient faire la nuit dans ce parc et veut l'obliger à dire son nom. Après avoir échangé quelques paroles de provocation et de défi, ils mettent l'épée à la main. La victoire reste longtemps indécise, mais D. Tello est enfin désarmé.

LE ROI.

« Reprenez votre épée.

D. TELLO.

» Cela m'est impossible. Mon bras est engourdi.

LE ROI.

» Avez-vous peur de moi?

D. TELLO.

» Peur, non pas, mais je vous porte envie puisque » vous m'avez vaincu. Qui êtes-vous donc, homme » audacieux? Vous ne savez pas de quelle gloire » vous venez de vous couvrir.

LE ROI.

» Ne me connaissez-vous pas?

D. TELLO.

» Non.

LE ROI.

» Vous avouez donc que c'est ma seule personne » et non pas le rang que je puis avoir, qui a triom- » phé de votre orgueil? »

En ce moment, le valet de D. Tello, que D. Pèdre, pour écarter un témoin incommode, avait envoyé chercher de la lumière, accourt un flambeau à la main. En reconnaissant le roi « Dieu, » dit-il, « qu'est-ce que je vois?

LE ROI.

» Le *rico hombre* d'Alcala aux pieds du roi D. » Pèdre.

D. TELLO.

» C'est vous, Sire!

LE ROI.

» Oui, D. Tello. Vos vœux sont accomplis. Vous

» m'avez rencontré corps à corps. Votre orgueil a » pu se convaincre que vous aviez tort de dédai- » gner ce prêtre et ce chanteur que j'ai tués et » qui, peut-être, avaient mieux combattu que vous. » Vous savez que comme chevalier, je puis faire » avec mon épée ce que comme roi je fais par le res- » pect qui s'attache à ma dignité.

D. TELLO.

» Je l'avoue.

LE ROI.

» Maintenant que je vous ai vaincu par mon cou- » rage après vous avoir vaincu dans votre maison » par ma modestie et dans mon palais par ma jus- » tice, partez, vous êtes libre, sortez de mes états » sans perdre un instant, car si vous y êtes repris, » votre mort est certaine. Ici où, pour vous com- » battre, j'ai déposé ma majesté, je puis vous par- » donner, mais lorsque j'aurai repris mon carac- » tère de roi, de défenseur de la loi, cela me serait » impossible... Vous trouverez près d'ici un homme » qui vous attend avec des chevaux et de l'argent. »

Le *rico hombre* part en effet pour l'exil. Le roi se hâte de regagner son palais avant que le jour paraisse. Moreto a placé ici une de ces scènes bizarres dans lesquelles les poètes aiment à faire figurer le roi D. Pèdre. Déjà, dans une scène précédente, il nous l'a montré obsédé par de fantastiques apparitions qui font retentir à ses oreilles des paroles mystérieuses. Au moment où il passe auprès d'une chapelle dédiée à saint Dominique, un fantôme se présente à ses yeux.

LE ROI.

« Ombre ou démon, que me veux-tu? Pourquoi » me poursuivre ainsi?

LE FANTOME.

» Approche, si tu désires le savoir. Nous pou- » vons nous asseoir sur la margelle de ce puits, » près de ce sanctuaire humble autant que véné- » rable, que saint Dominique, assisté du séraphique » saint François a élevé de ses glorieuses mains.

LE ROI.

» Le jour arrive, je ne puis m'arrêter.

LE FANTOME.

» Assieds-toi, ou je croirai que tu as peur.

LE ROI.

» Pour toute réponse je resterai. Me voilà assis, parle.

LE FANTOME.

» Me connais-tu ?

LE ROI.

» Je n'ai aucun souvenir de toi, et tu es si hideux » que je te prendrais volontiers pour un démon at- » taché à ma poursuite. *(Il se lève).*

LE FANTOME.

» Non, assieds-toi, te dis-je.

LE ROI.

» Soit.

LE FANTOME.

» Tyran superbe, je suis le prêtre que tu as tué à » coups de poignard.

LE ROI.

» Moi !

LE FANTOME.

» Tu ne peux le nier.

LE ROI.

» Ton zèle pouvait être louable, mais il avait trop » de hardiesse. Tu n'as pas su respecter ton roi, tu » t'es mêlé de ce qui devait te rester étranger.

LE FANTOME.

» Cela se peut, mais le ciel te menace d'une mort » semblable. C'est ce même poignard qui, par la » main de ton frère, fera justice à la Castille de tes » violences.

LE ROI.

» Moi ! mon frère ! que dis-tu ? rends-moi ce poi- » gnard !

LE FANTOME.

» Le voici ! *(Il le laisse tomber.)*

LE ROI.

» Si je pouvais te tuer une seconde fois, je l'aurais » fait.

LE FANTOME.

» C'est le jour de St-Dominique que tu m'as » égorgé.

LE ROI.

» Que veux-tu dire par là ?

LE FANTOME.

» Dieu t'ordonne de fonder, ici même, un couvent » où tu lui offriras des vierges sacrées en expiation » des outrages que tu as commis envers lui... Le » promets-tu ?

LE ROI.

» Je le promets. Veux-tu encore autre chose ?

LE FANTOME.

» Non. Accomplis promptement ta promesse. C'est » dans ce couvent que tu dois habiter à jamais (1). » Donne-moi la main en gage de ta foi.

LE ROI.

» La voici... Ciel, je brûle, laisse-moi, laisse-moi.

LE FANTOME.

» Tel est le feu dont je suis condamné à souffrir » les atteintes jusqu'au jour où tu auras accompli ta » promesse... Apprends par là à craindre le feu de » l'enfer. »

Le fantôme disparaît. Le roi regagne enfin son palais, plein tout à la fois de terreur et de courroux. En ce moment même arrive le comte de Trastamare qui, ayant obtenu son pardon, se hâte de venir se jeter aux pieds de son frère pour compléter la réconciliation. Dans son empressement, il a devancé sa suite. En traversant la place où le roi vient de rencontrer le fantôme, il aperçoit le poignard qu'il a laissé tomber dans son trouble. Il reconnaît l'arme favorite de D. Pèdre et se félicite de pouvoir la lui rapporter. « Ce sera », dit-il, « un moyen de me faire » mieux accueillir de lui. Je ne sais quelle voix in- » térieure me dit que ce poignard me portera bon- » heur. »

Ces paroles, si terribles lorsqu'on se rappelle la fin tragique de D. Pèdre, sont suivies d'une scène non moins terrible que Moreto a empruntée presque textuellement au *Médecin de son honneur*. Don Pè-

(1) D. Pèdre fut en effet enterré à Madrid dans un couvent de religieuses dominicaines par lui fondé.

dre, en voyant le comte l'aborder le poignard à la main, éprouve un mouvement d'effroi qu'il essaye en vain de dissimuler. Il tombe dans une sorte de délire, il laisse échapper le secret de l'horrible pressentiment dont il est obsédé. Mais bientôt, revenant à lui, il relève son frère prosterné à ses pieds sous le poids de l'horreur et de l'épouvante. « Lève-toi, « Henri, » lui dit-il avec une résignation mélancolique, « lève-toi; en présence des décrets du ciel, « l'homme n'est rien, c'est en vain qu'on voudrait « en empêcher l'accomplissement. »

Cependant D. Tello a été rencontré par les gens de la suite du comte de Trastamare qui, le prenant pour un malfaiteur fugitif, l'ont arrêté et le conduisent devant le roi. D. Pèdre, comme il l'avait annoncé, ordonne l'exécution de l'arrêt rendu contre lui. Le comte de Trastamare parvient pourtant à obtenir son pardon. Celui de D. Rodrigue est facilement accordé. Il retrouve sa chère Maria, D. Tello épouse Leonor, et tout se termine ainsi à la satisfaction commune, dénouement que faisait peu prévoir la nature du sujet et des personnages.

Le *Vaillant Justicier* est incontestablement un chef-d'œuvre qui, s'il ne surpasse pas tous les drames tragiques de l'Espagne, n'est du moins inférieur à aucun. Il n'y a peut-être pas, dans l'action, un intérêt aussi vif, aussi soutenu, aussi saisissant que dans le *Médecin de son honneur* et l'*Étoile de Séville*, mais les caractères sont tracés avec une énergie, une vérité vraiment rares et la couleur de

l'époque est admirablement rendue. D. Tello est le type complet, achevé de l'orgueil aristocratique et de la tyrannie féodale. Jamais, peut-être, le roi D. Pèdre, si souvent mis sur la scène, ne l'a été d'une manière aussi heureuse. Tous les détails de son rôle sont d'une perfection et d'une profondeur qui mériteraient une longue analyse et qui expliquent l'étendue des citations qu'on vient de lire. Le génie de Moreto a, pour ainsi dire, résolu le problème historique des jugements si contradictoires portés sur ce prince par les chroniqueurs et les poètes. Dans l'*Inflexible justicier*, il nous fait déjà pressentir le tyran sanguinaire et implacable. A l'irritation que D. Pèdre ressent déjà de la turbulence de ses frères et des violences de la noblesse, aux projets de châtiment et de vengeance qu'il exprime à chaque instant, à l'instinct de despotisme qui se mêle à son amour de la justice, aux emportements que lui fait éprouver la moindre contradiction, à la rudesse sauvage, bizarre et presque féroce qui vient trop souvent dominer en lui une affectation de courtoisie galante et chevaleresque, on devine ce qu'il pourra devenir lorsque de nouvelles provocations, de nouveaux outrages auront achevé de le pousser à bout. Déjà même, le crime ne lui est pas étranger, déjà il a répandu le sang innocent, et à défaut de remords, de superstitieuses terreurs le poursuivent, l'agitent, ébranlent son imagination et bouleversent cette âme inaccessible à toute autre crainte. Ce sont là des conceptions puissamment tragiques, de ces conceptions qui rappellent Shakes-

peare et qui montrent dans le grand poète l'historien, le moraliste, presque l'homme d'état, comme si, à une certaine hauteur, toutes les grandes facultés de l'esprit se touchaient et se confondaient.

## CHAPITRE XLII

### MORETO. — DRAMES HISTORIQUES ET RELIGIEUX

Quoique Moreto ait laissé un assez bon nombre de drames héroïques et historiques, le *Vaillant justicier* est le seul dont on ait gardé le souvenir. Les autres méritaient l'oubli dans lequel ils sont tombés. Il en est un, les *Juges de Castille*, qui présente une particularité assez singulière. Le poète, voulant raconter les commencements et l'origine de la monarchie, a imaginé d'écrire en vieux langage l'ouvrage destiné à les retracer.

Les drames religieux de Moreto ne sont pas restés non plus au théâtre, mais ils sont plus dignes d'attention. Si on n'y trouve pas toute l'élévation poétique et fantastique que Calderon porte d'ordinaire dans les compositions de cette nature, ils nous paraissent encore plus fortement empreints de ce caractère de foi absolue, naïve et profonde qui distingue l'époque et la nation. La

*Sainte Rose du Pérou* peint admirablement les écarts bizarres d'une imagination livrée aux rêveries du mysticisme le plus exalté. Les tortures volontaires que s'impose l'héroïne, les tentations auxquelles le démon livre sa pureté, le secours qu'elle reçoit des anges, les voix célestes s'associant à ses pieux concerts, le chant des oiseaux, le bourdonnement même des insectes s'harmonisant miraculeusement avec les louanges qu'elle adresse au Très Haut, les arbres prenant la forme d'une croix sur laquelle elle s'étend en extase pour figurer le mystère de la rédemption, Jésus-Christ descendant du ciel pour répondre à ses aspirations ardentes et l'amour divin s'exprimant, dans ces saints entretiens, avec une langueur tendre et passionnée qui rappelle le langage des faiblesses humaines, voilà ce qu'on pouvait mettre alors sur la scène sans risquer de blesser, par des tableaux aussi hasardés et aussi équivoques, des hommes dont la croyance était assez affermie pour ne voir dans de telles représentations que de nouveaux motifs d'édification et d'émotion religieuse.

Dans *Notre Dame de l'Amour*, composée, à ce qu'il paraît, pour célébrer un fait contemporain ou du moins d'une date peu éloignée, l'inauguration à Madrid d'une image miraculeuse de la Vierge, il y a aussi des traits fort étranges. La dévotion que cette image inspire à un jeune moine, les extases où elle le plonge, les invocations qu'il lui adresse, ont une tout autre expression que celle d'un fervent spiritualisme. C'est le délire du quiétisme dans son plus dangereux entraînement.

Nous parlions tout à l'heure de la naïveté qui distingue souvent les comédies religieuses de Moreto. Nous citerons particulièrement celle des *Sept dormants*. On connaît la légende de ces martyrs qui, s'étant réfugiés dans une caverne pour échapper aux persécutions de l'empereur Dèce, y furent enfermés et murés par ordre de ce prince et qu'on y retrouva, dit-on, encore vivants après un siècle et demi de sommeil. Moreto nous les montre, à leur réveil, croyant n'avoir dormi qu'une nuit, ne comprenant rien à l'aspect que leur présente une société dans laquelle le christianisme qu'ils ont laissé en proie à la persécution est devenu triomphant, surpris de tout ce qu'ils voient, de tout ce qu'ils entendent et étonnant eux-mêmes ceux qu'ils rencontrent par l'étrangeté de leurs questions. Il y a là des scènes vraiment plaisantes, mais dans lesquelles Moreto, cédant à l'entraînement de verve comique qui lui était naturel, semble avoir un peu perdu de vue la pensée pieuse de son œuvre. Ce qui, pour nous, augmente l'effet de ces scènes et les rend plus amusantes encore, c'est que Moreto, par un de ces anachronismes auxquels personne n'échappait de son temps, peint l'Église d'Orient du temps d'Arcadius sous les traits qu'avait celle d'Espagne au XVII[e] siècle. Ainsi, un des premiers objets qui frappent les yeux des sept dormants sortant de leur caverne, c'est un placard affiché à la porte d'un temple où il est dit que, ce jour-là même, on y célébrera la fête du glorieux martyr saint Laurent, que la musique de la chapelle royale y assistera et que le doc-

teur Chrysostome y prêchera contre les hérétiques.

La force comique de Moreto se manifeste surtout dans le rôle du *Gracioso* qu'il ne manque jamais de placer à côté de ses pieux héros. Ce *Gracioso* est d'ordinaire quelque frère lai, sensuel et gourmand, qui emploie toutes les ressources de son imagination à éluder les sévérités de la vie monastique et qui quelquefois même abuse de son habit pour se livrer impunément à tous les genres de désordre aux dépens d'un peuple superstitieux dont il trompe la crédulité par ses impudentes simagrées. Ces bouffonneries, qu'on ne saurait mieux comparer qu'à certains passages de Rabelais, ne seraient pas tolérées aujourd'hui, on y verrait des profanations indécentes, de véritables impiétés. Les Espagnols du temps de Moreto, par cela même que leur foi était entière et à l'abri de toute altération, écoutaient sans scrupule les plaisanteries plus ou moins vives, plus ou moins décentes dirigées contre les abus des établissements qu'ils étaient habitués à vénérer. En général, on peut affirmer que ces susceptibilités extrêmes, si promptes à s'effaroucher d'une raillerie ou d'une familiarité, n'appartiennent guère qu'aux institutions et aux idées déjà menacées par le mouvement des esprits.

## CHAPITRE XLIII

### MORETO. — DÉDAIN CONTRE DÉDAIN

Après le *Vaillant justicier*, le plus éminent des drames de Moreto, est celui qui a pour titre *Dédain contre dédain*. On l'entend même quelquefois citer comme son chef-d'œuvre. Ce drame n'appartient pas au genre historique, au genre héroïque proprement dit ; on ne saurait le ranger non plus parmi les comédies de *cape et d'épée*, où les poètes peignaient les mœurs familières et contemporaines. Par le choix des personnages comme par l'élévation et l'élégance soutenue de la diction, il semble se rattacher à une classe intermédiaire.

Dans cette composition, Moreto a encore marché sur les traces de Lope de Vega. Nous avons fait mention de deux ouvrages de Lope, la *Belle laide* et les *Miracles du mépris*, où il semble vouloir démontrer que, pour triompher des rigueurs d'une femme, le moyen le plus efficace est de paraître la dédaigner.

Telle est aussi l'idée qui préside à l'œuvre de Moreto et qu'il y développe avec une telle supériorité qu'il serait puéril de lui reprocher de n'avoir pas eu le premier la pensée de transporter sur le théâtre un de ces lieux communs féconds, seulement, lorsqu'un homme de génie se charge de les exploiter.

C'est en Catalogne, à une époque indéterminée du moyen âge, qu'il a placé le lieu et le moment de l'action. La fille du comte de Barcelone, la princesse Diane, belle, spirituelle, savante, pleine du sentiment de son mérite et d'un goût excessif d'indépendance, s'est promis de ne jamais se soumettre aux lois du mariage et de ne répondre que par le mépris et la haine à l'amour qu'on lui témoignera. Vainement son père, dont elle est l'unique héritière, s'efforce d'ébranler une telle résolution ; vainement tous les princes voisins viennent solliciter sa main et s'efforcent, en lui offrant des fêtes brillantes, de lui prouver leur passion et de toucher son cœur. Toutes ces tentatives ne font qu'exalter son orgueil dédaigneux et l'affermir dans ses refus.

Cependant, au nombre de ces prétendants, il en est un dont le caractère réservé et l'apparente froideur commencent à fixer son attention. C'est D. Carlos, comte d'Urgel. Attiré d'abord à Barcelone par la curiosité plutôt que par le désir bien positif de fixer le choix de Diane, il n'a pas tardé à concevoir pour elle une vive passion, mais l'ardeur même de ce sentiment, la timidité qui suit presque toujours l'amour vrai et profond, l'incertitude ou plutôt l'extrême invraisemblance du succès, tout se réunit

pour refouler au fond de son âme les émotions auxquelles il est en proie.

Les conseils du *Gracioso* Polilla, son valet et son confident, le décident à persévérer dans cette attitude qui, bien qu'involontaire d'abord, est peut-être le meilleur moyen d'agir sur un esprit tel que celui de la princesse en piquant son orgueil blasé à force d'adulations et en fournissant un aliment nouveau à son imagination bizarre et délicate tout à la fois. Dans le but de veiller de plus près au succès de cette combinaison, Polilla commence par s'introduire auprès de la princesse en qualité de bouffon de cour; par la vivacité et l'à-propos de ses reparties, il réussit à l'amuser, à se mettre avec elle sur un pied de familiarité, à gagner peu à peu sa confiance. Il fait naître assez naturellement l'occasion de lui parler du comte d'Urgel, et en le lui peignant comme un homme d'un caractère fier et sauvage sur qui l'amour et la beauté n'exercent aucun empire, il excite peu à peu dans l'âme de l'orgueilleuse Diane le désir de triompher de cette nature rebelle.

Ce n'est d'abord en elle qu'un caprice sans conséquence, qui l'agite d'autant moins qu'elle ne doute pas d'un prompt et facile succès. Un regard de bienveillance, quelques paroles d'une condescendance équivoque, suffiront, elle le croit, pour mettre à ses pieds le seul homme qui semble méconnaître l'empire de ses charmes, et elle se promet bien de lui faire alors expier cruellement le crime dont il s'est rendu coupable envers elle par un moment d'indifférence. Tel est déjà l'amour du comte d'Ur-

gel qu'averti par le *Gracioso* du but de ces artifices, c'est tout au plus s'il puise dans cet avertissement la force nécessaire pour ne pas céder aux premières et faibles avances de la princesse.

Étonnée de cette résistance, elle revient à la charge. La lutte s'engage par des conversations de métaphysique amoureuse sur l'amour et la reconnaissance, sur le danger d'arriver au premier de ces sentiments par le second, sur la nécessité, lorsqu'on veut conserver son indépendance, de ne pas même répondre à la tendresse qu'on nous témoigne par l'expression d'une courtoisie bienveillante. C'est le comte d'Urgel qui, dans cette controverse, exprime les opinions les plus sévères, les plus rudes. La fière Diane, surprise et déconcertée, se trouve amenée comme malgré elle, comme à son insu et non sans un dépit évident, à prendre la défense, non pas encore de l'amour, mais des lois de la galanterie ou au moins de la simple politesse. Toutes ces dissertations sont d'une délicatesse et d'un agrément infinis. Leur subtilité même qui, ailleurs, paraîtrait excessive, s'explique parfaitement par la situation : ce sont bien là les premiers entretiens de deux amants qui n'en sont pas encore à se dire leur secret et qui, n'osant ou ne voulant pas se parler l'un de l'autre, se jettent dans des allusions et des généralités où leur esprit, animé par le désir de briller ou de plaire, prodigue toutes ses ressources.

Diane, mécontente du résultat de ces premières tentatives et comprenant qu'elle perd peu à peu du terrain, veut essayer une épreuve plus décisive. On

célèbre les fêtes du carnaval. Suivant l'usage catalan, elle décide que le jour même il y aura un *Sarao*, espèce de ballet dans lequel chacun des danseurs doit conserver pendant toute la soirée la compagne que le sort lui a assignée et prendre avec elle, sans qu'elle puisse s'en offenser, sans que d'ailleurs cela tire à conséquence, le langage et les manières d'un amant favorisé. Comme on le pense bien, Diane s'est arrangée pour diriger l'œuvre prétendue du hasard, et c'est elle qui échoit au comte d'Urgel. Il y a ici une scène charmante.

DIANE (à part).

« Je triompherai de cet homme, ou je consens à » passer pour la plus stupide des femmes. *(Haut.)* » Vous êtes un galant bien froid ! On reconnaît à » votre maintien la violence que vous avez à vous » faire pour vous donner la seule apparence de la » tendresse, mais puisqu'en ce moment cette appa- » rence est pour vous un devoir, ne pas savoir la » prendre, c'est, permettez-moi de vous le dire, » manquer d'adresse plus encore que d'amour.

LE COMTE.

» Si j'avais à feindre ce sentiment, mon langage » serait plus expressif. Lorsque le cœur est libre, » l'esprit trouve facilement les paroles.

DIANE.

» Cela veut dire que vous m'aimez ?

LE COMTE.

» Si je ne vous aimais, d'où me viendrait cette » timidité ?

DIANE.

» Que dites-vous, est-ce sérieusement que vous
» parlez?

LE COMTE.

» Ne voyez-vous pas que mon âme ne peut plus
» contenir le sentiment dont elle est remplie?

DIANE.

» C'est pourtant vous qui me disiez que votre âme
» ne pouvait pas aimer.

LE COMTE.

» C'est que je n'avais pas encore été frappé du
» trait qui m'était réservé.

DIANE.

» Quel trait?

LE COMTE.

» Celui dont cette main charmante a pénétré mon
» cœur. Comme ce poisson merveilleux dont la puis-
» sance magnétique, au moment même où il touche
» le fil suspendu à l'extrémité d'une ligne, imprime
» au pêcheur un secousse violente et paralyse son
» bras, ainsi, la main qui en ce moment touche la
» mienne y glisse un poison à la fois brûlant et doux
» que je sens circuler dans mes veines et qui arrive
» jusqu'à mon cœur.

DIANE (à part).

» Victoire! son orgueil est enfin subjugué. Je puis
» punir le mépris qu'il a fait de ma beauté. *(Haut)*.
» Vous qui vous regardiez comme si assuré de ne ja-
» mais aimer, vous aimez donc sérieusement?

LE COMTE.

» Pouvez-vous douter de l'ardeur qui me con-

» sume ? C'est à genoux que je vous supplie de calmer » mes souffrances par quelques marques de bonté.

DIANE (ôtant son masque et retirant sa main).

» Laissez-moi, laissez-moi, que dites-vous ? Moi » de l'amour ? Si la passion qui vous entraîne peut » vous excuser assez pour vous mettre à l'abri du » châtiment dû à tant d'audace, elle ne m'empê- » chera pas de vous rappeler à la raison. Vous me » demandez des faveurs en m'avouant que vous » m'aimez ?

LE COMTE (à part).

» Ciel, je me suis perdu... mais il est encore pos- » sible de réparer ma faute.

DIANE.

» Avez-vous donc oublié ce que je vous avais an- » noncé, qu'en m'aimant, vous vous condamneriez à » subir mon mépris sans pouvoir espérer d'émou- » voir ma pitié ?

LE COMTE.

» Mais vous-même, c'est donc sérieusement que » vous me parlez ?

DIANE.

» N'est-ce pas sérieusement que vous m'aimez ?

LE COMTE.

» Moi, Madame ! Juste ciel ! mon caractère eût-il » pu se transformer ainsi ! Moi, aimer sérieusement ! » Belle Diane, avez-vous pu le penser ! Si un tel » sentiment eût, par impossible, trouvé place dans » mon cœur, la honte m'eût empêché de l'avouer. » Je ne faisais que me conformer aux usages de cette » fête.

DIANE.

» Qu'entends-je? votre langage n'était pas sérieux?
» (*à part.*) Je suis si confuse que je ne sais que lui
» dire.

LE COMTE.

» Comment, avec tout votre esprit, n'avez-vous
» pas reconnu que c'était une fiction ?

DIANE.

» Mais ce trait dont vous vous disiez frappé, ce
» poison si doux qui avait banni l'indifférence de
» votre cœur...

LE COMTE.

» Fictions que tout cela. Me jugez-vous donc assez
» dépourvu d'adresse et d'esprit pour ne pas même
» savoir donner à la feinte une apparence de vérité?

DIANE (à part).

» Qu'est-ce qui m'arrive? Ai-je bien pu m'exposer
» à un tel affront? Je me sens toute brûlante de honte
» et de dépit, je crains qu'il ne s'en aperçoive... Il
» faut absolument que je le mette à mes pieds, quoi
» qu'il puisse m'en coûter.

LE COMTE.

» Madame, on nous attend.

DIANE.

» Moi, tomber dans un pareil piège... comment...
» vous...

LE COMTE.

» Que dites-vous ?

DIANE.

» Qu'allais-je faire ! Je perds l'esprit... Remettez
» votre masque et rejoignons la foule.

LE COMTE (à part).

» Mon imprudence est réparée. C'est donc ainsi » que la cruelle récompenserait un amour sin- » cère !...

DIANE.

» Vous savez feindre avec tant d'adresse qu'en vé- » rité j'avais pris vos paroles au sérieux.

LE COMTE.

» Non, non, je ne m'abuse pas, vous n'avez pu » vous tromper à ce point, mais, pour vous confor- » mer aux usages de cette fête qui vous prescri- » vaient de m'accorder quelque faveur, ne pouvant » prendre sur vous de paraître répondre à la ten- » dresse que je vous témoignais, vous avez rendu » une sorte d'hommage à mon esprit en faisant » semblant de croire à la sincérité de mes paroles.

DIANE (à part).

» Quelle piquante ironie ! N'importe, j'essayerai » encore de le tromper. (*Haut.*) Venez, et puisque » je sais que tous vos propos ne sont que fiction, » continuez à m'entretenir sur ce ton, je vous en » estimerai davantage.

LE COMTE.

» Comment cela ?

DIANE.

» Je suis plus touchée de votre esprit que je ne » le serais de votre amour, je vous en sais meilleur » gré.

LE COMTE (à part).

» Ah ! si je ne comprenais pas sa pensée ! Rendons- » lui trait pour trait.

DIANE.

» Vous ne continuez pas?

LE COMTE.

» Non, madame.

DIANE.

» Pourquoi?

LE COMTE.

» Vous m'avez tellement effrayé en me disant » que vous m'en sauriez gré, qu'il me serait impos- » sible en ce moment de feindre avec vous le langage » de l'amour.

DIANE.

» Quel mal peut-il donc résulter pour vous du » plaisir que je trouverais à vos propos ingé- » nieux?

LE COMTE.

» Je risquerais... de vous plaire.

DIANE.

» Vous en trouveriez-vous donc si mal?

LE COMTE.

» Madame, cela ne dépend pas de moi. Si j'en » venais là, il y aurait pour en mourir.

DIANE (à part).

» Se peut-il que je sois condamnée à entendre de » telles choses! (*Haut.*) D'où vous vient cette pré- » somption de croire que je pourrais vous aimer?

LE COMTE.

» Vous m'avez dit vous-même que, de la recon- » naissance à l'amour, il n'y a pas loin. On est donc » bien près d'aimer ceux à qui on avoue qu'on leur » sait gré des sentiments qu'ils nous expriment.

DIANE.

» Il y a moins loin encore de votre fol orgueil » à une grossièreté injurieuse, et je ne veux pas » vous laisser le temps de franchir cet espace. Lais- » sez-moi.

LE COMTE.

» Voulez-vous donc manquer aux usages de cette » fête ? N'en concevrait-on pas quelques soupçons ?

DIANE.

» Ce danger ne regarde que moi. Je dirai que je » suis souffrante. »

Le comte s'éloigne sans insister davantage. A peine est-il parti que la princesse regrette de l'avoir renvoyé. Etonnée et humiliée de la facilité, de l'espèce d'empressement avec lequel il a accepté son congé, elle n'a plus qu'une pensée, celle de triompher de sa froideur. Pour dompter ce cœur indocile, elle n'épargnera rien. Le *Gracioso*, qui feint de partager son indignation et d'entrer dans ses projets, est chargé par elle d'aller trouver le comte et de le conduire dans le jardin intérieur du palais sous prétexte de lui en faire admirer le dessin savant et les riches ornements : Diane s'y trouvera comme par hasard, se livrant avec les dames de sa suite au plaisir de la musique. Elle sait que le comte est sensible aux charmes d'une belle voix, elle compte, pour l'émouvoir, sur les accents qu'elle va lui faire entendre, et peut-être aussi sur les attraits du déshabillé gracieux dans dans lequel il va la surprendre.

Tout se passe comme elle l'a ordonné. Le comte

arrive avec le *Gracioso* qui n'a pas manqué de l'instruire des intentions de la princesse. Vingt fois, dans le trouble dont il est saisi, il est sur le point de s'élancer vers elle et de se jeter à ses pieds. C'est à grand peine que le souvenir de la scène du bal et surtout les avis, les prières, les menaces du *Gracioso* peuvent le détourner d'aller encore s'offrir aux mépris de l'altière Diane. Il affecte de ne pas s'apercevoir de sa présence et d'être entièrement absorbé par l'admiration que lui inspire la savante ordonnance des parterres et des bosquets. Diane se persuade qu'il ne l'a pas entendue. Elle recommence à chanter, elle essaye de donner à sa voix plus de force et d'expression. Le comte, vivement agité, réussit cependant à renfermer en lui-même l'émotion à laquelle il est en proie. Rien, dans son extérieur, dans son attitude ne la laisse soupçonner. Diane ne peut plus y tenir. Elle charge une de ses femmes d'aller, comme d'elle-même, avertir le comte de sa présence. Celui-ci, sans paraître y faire attention, s'entretient avec la messagère des agréments du jardin, des défauts qu'il a cru y remarquer, de ce qu'on pourrait faire pour les corriger. Diane, de plus en plus surprise, lui envoie encore une de ses suivantes.

LA SUIVANTE.

« D. Carlos, je dois vous dire que la princesse vous
» a vu.

LE COMTE.

» Je m'étais arrêté à contempler cette belle fon-
» taine et je n'avais pas aperçu Son Altesse. Veuillez

» m'excuser auprès d'elle et lui dire que je me retire
» à l'instant.

DIANE (à part).

» Je crois en vérité qu'il s'en va. *(Elle se lève et
» s'avance vers lui.)* Arrêtez, je veux vous parler.

LE COMTE.

» A moi, Madame ?

DIANE.

» A vous.

LE COMTE.

» Que m'ordonnez-vous ?

DIANE.

» Comment avez-vous eu la hardiesse de pénétrer
» dans ce lieu, sachant que c'est celui où je viens
» me reposer avec les dames de ma suite?

LE COMTE.

» Madame, je ne vous avais pas vue, je me suis
» laissé attirer par la beauté de ce jardin, je vous en
» demande pardon.

DIANE (à part).

» Il ne daigne même pas me dire qu'il est venu
» pour m'écouter. (*Haut.*) Mais ne m'avez-vous pas
» entendue ?

LE COMTE.

» Non, Madame.

DIANE.

» Cela n'est pas possible.

LE COMTE.

» La faute que j'ai commise est de celles qu'on ne
» répare qu'en s'abstenant de les prolonger. »

Il se retire en prononçant ces derniers mots, lais-

sant la princesse confuse, humiliée et déjà hors d'état de dissimuler aux yeux des femmes dont elle est entourée ce qui se passe dans son âme. Le *Gracioso*, pour l'achever, feint de lui avouer d'un air d'embarras que le comte a trouvé son chant détestable.

Nous ne suivrons pas Moreto dans tous les développements qu'il a donnés à son sujet. C'est avec un art et une délicatesse incomparables qu'il nous fait voir les progrès de l'amour qu'allument peu à peu dans le cœur de Diane la vanité blessée et le caprice bien plus qu'une sensibilité réelle. Elle se décide enfin à une dernière et décisive épreuve. Le but que n'ont pu atteindre sa coquetterie et ses avances, elle va essayer d'y parvenir par l'arme puissante de la jalousie. Heureusement, elle a pris encore cette fois le *Gracioso* pour son confident, et cette fois encore il a pu préparer le comte à l'attaque dont il va être l'objet.

La princesse y prélude, comme dans les précédents entretiens, par des subtilités métaphysiques sur la tendresse, l'indifférence et tous les mystères du cœur. Le comte, réfutant une des opinions qu'elle vient d'exprimer, lui fait remarquer, en termes assez galants, que n'ayant jamais connu l'amour, elle est peu en état de traiter ces questions.

DIANE.

« Je vous répondrai d'abord que la réflexion
» le raisonnement peuvent, dans certaines matières,
» tenir lieu de l'expérience, mais cette expérience
» même ne me manque peut-être pas pour les com-
» prendre.

LE COMTE.

» Dois-je entendre par là que vous aimez !

DIANE

» Cela pourrait être. (*A part.*) S'il n'est pas dé-
» pourvu de tout sentiment, il ne résistera pas à
» cette épreuve.

LE COMTE.

» Je vous écoute avec étonnement.

DIANE

» D. Carlos, j'ai reconnu que les principes que
» j'avais pris jusqu'à présent pour règles de ma
» conduite étaient également contraires à la raison
» et à mes devoirs envers ceux qui seront un jour
» mes sujets. Je me suis donc décidée à y renoncer
» et à faire choix d'un époux. Au moment même
» où la puissance de la vérité a ainsi triomphé des
» sophistiques illusions de mon esprit, le nuage qui
» me couvrait les yeux s'est dissipé. J'ai aperçu ce
» qui jusqu'alors avait été comme caché à ma vue.
» Le prince de Béarn est un si noble chevalier que je
» le crois digne de moi, je ne puis en dire davan-
» tage. Sa naissance est telle qu'il n'y a rien au-des-
» sus. Personne ne l'égale en esprit et en bravoure.
» Bonne grâce, élégance, courtoisie galante, no-
» blesse et générosité, toutes ces qualités exquises,
» réunies en lui au degré le plus éminent, le laissent
» véritablement sans rival. Je ne puis comprendre
» l'aveuglement qui m'a si longtemps empêché de
» lui rendre justice.

LE COMTE (à part).

» Je sais que tout ce discours n'est qu'artifice, et

» cependant, je m'en sens pénétré comme d'un poi-
» son mortel.

DIANE.

» Je vous le déclare donc, je suis résolue à me marier, mais, connaissant toute votre sagacité, j'ai voulu vous consulter auparavant. Ne croyez-vous pas comme moi que le prince de Béarn mérite la préférence sur ses rivaux? N'ai-je pas raison de le juger le plus accompli de tous ceux qui recherchent ma main? Qu'en pensez-vous? Il me semble que vous changez de visage, (*à part.*) L'épreuve a réussi, sa physionomie me le prouve, il a parlé, mon but est atteint.

LE COMTE (à part).

» Je n'en peux plus.

DIANE.

» Vous ne me répondez pas? Qu'en dois-je conclure? Vous paraissez tout troublé.

LE COMTE.

» Troublé, non, mais surpris.

DIANE.

» De quoi.

LE COMTE.

» Je ne croyais pas que le ciel eût pu créer deux êtres doués de sentiments aussi absolument semblables que nous le sommes vous et moi. Sans doute, madame, nous sommes nés sous l'influence de la même constellation... Depuis combien de temps vos pensées ont-elle pris cette direction nouvelle?

DIANE.

» Il y a déjà plusieurs jours que la lutte était en-
» gagée dans mon cœur, mais ce n'est qu'hier que
» mes incertitudes ont cessé.

LE COMTE.

» Eh bien ! C'est précisément depuis hier que je
» me suis aussi décidé à aimer. Moi aussi, dans mon
» aveuglement, j'avais longtemps méconnu la beauté
» que j'adore, que je veux adorer comme certes elle
» en est digne.

DIANE (à part).

» Je triomphe. (*Haut.*) Vous pouvez me parler sans
» réserve, je ne vous ai rien caché.

LE COMTE.

» Oui, madame, je suis trop fier de mon amour
» pour le dissimuler : c'est Cynthie.

DIANE.

» Qui, Cynthie ?

LE COMTE.

» Ne trouvez-vous pas que j'ai fait un digne choix ?
» Jamais femme a-t-elle réuni plus d'esprit à plus
» de beauté ? Que de grâce, de charme et de dignité
» tout à la fois ! Qu'en pensez-vous ?... Vous me sem-
» blez contrariée.

DIANE (à part).

» Je sens dans mes veines un froid glacial.

LE COMTE.

» Vous ne répondez pas ?

DIANE.

» Je ne puis revenir de la surprise que me cause
» l'illusion où je vous vois. Je n'ai jamais aperçu

» dans Cynthie ces merveilleuses perfections, elle » n'a ni charme, ni beauté, ni esprit, la passion » vous égare.

LE COMTE.

» Est-il possible ! Autre ressemblance entre nous.

DIANE.

» Comment ?

LE COMTE.

» De même que la beauté de Cynthie échappe à » vos regards, je ne vois ni la bonne grâce, ni le » mérite du prince de Béarn. En un mot, telle est, » entre vous et moi, la parfaite similitude que je ne » trouve qu'à blâmer dans ce que vous aimez et vous » dans ce que j'aime.

DIANE.

» Les goûts sont libres. Que chacun suive le » sien !

LE COMTE.

» Puisque vous le permettez, je vais trouver celle » qui désormais aura toutes mes pensées. Je vous » l'aurais avoué plus tôt si j'avais pu deviner que ma » situation et mes sentiments fussent à ce point » semblables aux vôtres.

DIANE.

» Vous allez la voir !

LE COMTE.

» Oui, madame.

DIANE (à part).

» Je ne sais où j'en suis, ma tête se perd.

LE COMTE.

» Adieu, madame.

DIANE.

» Attendez un moment..... Écoutez... un homme » comme vous peut-il donc immoler sa raison et » son jugement à une aberration des sens? En quoi » consiste donc la beauté de Cynthie! Par quel » prestige vous a-t-elle fait croire à son esprit? Où » donc est cette élégance, cette grâce que vous » admirez en elle?

LE COMTE.

» Que dites-vous?

DIANE.

» Que vous faites preuve de peu de goût.

LE COMTE.

» De peu de goût? O ciel! La voici au fond de » cette galerie. Regardez-la, et jugez si j'ai eu tort » de lui donner mon cœur. Cette chevelure par- » tagée en tresses élégantes, ce front éclatant qui » s'unit si merveilleusement à son charmant vi- » sage, ces yeux noirs et brillants, ces lèvres » vermeilles, ce cou de cygne, cette taille si fine » que la pensée même n'est pas assez déliée » pour la représenter... J'étais aveugle, sans doute » moi qui ai pu si longtemps méconnaître tant » d'attraits..... Mais j'oublie dans mes trans- » ports qu'il est peu convenable de vanter ainsi en » votre présence une autre beauté. Pardon, ma- » dame, permettez que je vous quitte pour aller de- » mander sa main à votre père, et aussi pour porter » au prince de Béarn l'heureuse nouvelle que vous » venez de me donner. »

Le comte, maintenant assez certain du succès pour

ne plus craindre de le compromettre par la hardiesse de ses stratagèmes, s'empresse en effet de publier le prétendu choix de la princesse. Le prince de Béarn accourt pour la remercier ; le comte de Barcelone vient, accompagné de toute sa cour, témoigner à sa fille la joie qu'il éprouve de la voir enfin renoncer aux étranges préjugés qui lui faisaient repousser avec tant d'horreur toute idée de mariage. On devine le reste. Diane, poussée à bout, se voit forcée de proclamer elle-même le nom de son vainqueur et d'offrir sa main au comte d'Urgel. Moreto a mis, dans cette scène, une extrême délicatesse qui empêche que l'humiliation de l'héroïne ne dépasse les bornes de la décence.

Tel est le drame qu'on cite quelquefois comme le chef-d'œuvre de la comédie espagnole, de celle au moins qui tire ses moyens de succès de la peinture fidèle du cœur humain et du développement des passions. C'est une suite de tableaux dont l'élégance achevée, la finesse, le coloris poétique causent à l'esprit un plaisir vraiment exquis. Il y règne, avec cette force comique inséparable de la profonde vérité des caractères, un enjouement vif et soutenu qui éclate surtout dans le rôle du *Gracioso*, inventeur et principal instrument de cette ingénieuse intrigue.

Molière, dans sa *Princesse d'Elide*, a imité et en quelques endroits traduit l'ouvrage de Moreto. Il est douteux qu'en aucun cas, dans ce genre un peu quintessencié, si merveilleusement approprié au génie de la langue castillane et au tour particulier de la poésie espagnole de cette époque, il eût égalé son

illustre modèle, mais il ne put même avoir la pensée d'engager avec lui une lutte sérieuse. On sait, en effet, que la *Princesse d'Elide*, destinée à un divertissement de la cour, fut composée avec une telle précipitation qu'il eut à peine le temps d'en versifier le premier acte. Les autres ne sont que des ébauches à peine esquissées. Il y a donc quelque chose d'un peu puéril dans l'affectation que mettent les critiques espagnols à constater la supériorité de Moreto, et nous dirons même qu'une comparaison établie dans de telles circonstances est également indigne de l'un et de l'autre de ces deux grands hommes; mais ce qui est plus étrange et plus difficile à concevoir, c'est l'opinion de certains critiques français qui, admettant la médiocrité de la *Princesse d'Elide* et parlant de *Dédain contre dédain* comme du chef-d'œuvre d'un poète auquel ils veulent bien accorder quelque mérite, n'en prétendent pas moins que Molière a perfectionné ce qu'il a emprunté à Moreto. Qu'il nous suffise de dire que, dans son imitation presque informe, la scène du bal a complètement disparu, que celle du jardin est à peine indiquée et que le spirituel *Gracioso* est devenu un bouffon insipide.

# CHAPITRE XLIV

MORETO. — COMÉDIES DE CAPE ET D'ÉPÉE ET DE FIGURON. — LE CHARMANT D. DIEGO. — EN AVANT LA RUSE. — LA CHOSE IMPOSSIBLE. — L'OCCASION FAIT LE LARRON. — LA RESSEMBLANCE. — LA TANTE ET LA NIÈCE. ETC.

Nous avons dit que c'est surtout dans la comédie de cape et d'épée que Moreto avait manifesté la supériorité de son talent dramatique en substituant à l'intérêt parfois fatigant qu'excitent les *imbroglios* romanesques de Calderon un intérêt plus réel tiré soit de la nature comique des situations, soit même de la peinture des ridicules.

Ce n'est pas qu'il n'ait quelquefois manié, et même avec assez de bonheur, le ressort puissant et difficile auquel Calderon a eu si souvent recours. Dans quelques-unes de ses pièces, particulièrement dans la *Confusion d'un jardin*, il a prouvé qu'il pouvait au besoin inventer une intrigue aussi compliquée et y porter un degré de vraisemblance et de clarté qu'on chercherait vainement dans Calderon ; mais nous le répétons, c'est habituellement par d'autres moyens qu'il a obtenu ses succès.

Dans le *Charmant D. Diego*, dont le titre est devenu une locution proverbiale pour désigner la plus frivole fatuité, on trouve le tableau piquant d'un travers qui appartient à tous les temps bien que, suivant les époques, il change de formes et d'expressions. Un élégant de province arrive à Madrid où il est appelé pour un riche mariage. Tout enivré des succès qu'il a obtenus dans sa petite ville et persuadé qu'il n'a qu'à se montrer pour entraîner tous les cœurs, il fait éclater dès l'abord son impertinente présomption. Non seulement il se rend insupportable à la jeune personne qu'il vient épouser et qui a, d'ailleurs, un autre amour dans le cœur, mais il blesse même son futur beau-père qui, cependant, pour des motifs de famille et d'arrangements de fortune, tient beaucoup à son alliance. Telle est même l'opiniâtreté qu'y porte le vieillard que rien ne le déciderait à abandonner ce projet si D. Diego, toujours entraîné par sa folle vanité, ne tombait lourdement dans un piège dressé par le valet de son rival. Ce valet, très amusant et très spirituel *Gracioso*, comme tous ceux de Moreto, lui persuade qu'il a inspiré une passion violente à une grande dame, à une *Comtesse*. Le fat, trop persuadé de son mérite pour concevoir le moindre doute, se laisse conduire dans une maison où une femme, richement et ridiculement parée, qui n'est autre qu'une soubrette malicieuse, achève de lui tourner la tête par de grands airs qu'il prend pour des manières de cour. Cette scène est fort jolie, et Moreto a trouvé moyen d'y introduire une satire piquante des écarts du style *précieux* alors à la mode.

La soi-disant grande dame, pour éblouir D. Diego, emploie, en lui parlant, des expressions tantôt vides de sens, tantôt ironiques ou même insultantes, mais pompeuses, sonores, recherchées. D. Diego, n'y comprenant rien, mais voulant cependant paraître comprendre et se persuadant que ce sont autant de compliments ou de témoignages de tendresse, s'efforce d'y répondre sur le même ton et se perd dans un inintelligible galimatias. Sûr désormais de sa conquête, il ne daigne pas même chercher un prétexte spécieux pour rompre le projet de mariage qui l'a appelé à Madrid. Le beau-père prétendu, indigné de tant d'impertinence, consent enfin à donner la main de sa fille au rival préféré de D. Diego, et ce n'est qu'alors que le fat apprend, à sa grande confusion, le tour qu'on vient de lui jouer.

Le rôle du *Charmant D. Diego*, un peu chargé dans quelques endroits, est d'ailleurs excellent, parfaitement soutenu et d'un très bon comique. Il est impossible de mieux rendre cette intrépidité de bonne opinion contre laquelle viennent échouer tous les conseils, toutes les leçons de l'expérience. Dans les représentations que lui fait entendre un ami pour l'engager à modérer les manifestations par trop choquantes de sa vanité puérile, D. Diego ne voit que l'expression de l'envie qu'excite sa supériorité; les paroles de mépris et de colère qu'arrache à sa fiancée l'imperturbable assurance avec laquelle il l'aborde comme si, dès la première vue, elle ne pouvait manquer de lui donner son cœur, lui paraissent l'explosion d'une jalousie passionnée. Tout ce qui devrait

l'éclairer contribue ainsi à accroître son aveuglement. Cette donnée est aussi comique que profondément vraie.

Le *Charmant D. Diego* est un des premiers modèles de ce que les espagnols appellent la comédie de *Figuron* ou de caricature. Nous avons déjà expliqué ce qu'il faut entendre par là.

Le plus gai, le plus animé, le plus vivement intrigué des drames de Moreto, c'est peut-être celui qui porte ce singulier titre: *En avant la ruse.* (*Trampa adelante.*) Un jeune homme noble, mais sans fortune, D. Juan de Lara, a inspiré à une riche veuve une passion violente à laquelle il ne peut répondre parce qu'il aime lui-même une autre personne. Son valet imagine de profiter de cette circonstance pour tirer son maître de la détresse où l'a jeté sa pauvreté. De peur de blesser sa délicatesse, il se garde bien de lui faire part du projet qu'il a conçu, mais, par une suite d'artifices très adroitement combinés, il parvient à persuader à la veuve qu'elle est payée de retour. Mettant à contribution sa généreuse gratitude, il se trouve bientôt en état de faire régner, dans la maison de D. Juan, l'abondance et même le luxe. Ce dernier s'en étonne un peu d'abord, puis il se laisse persuader que c'est à la facilité des usuriers et des marchands qu'il doit ces ressources inattendues. Tout va bien, mais le moindre hasard peut renverser l'édifice si ingénieusement élevé par le *Gracioso*. Il faut même, pour qu'il ne s'écroule pas à l'instant, empêcher à tout prix que D. Juan et la veuve ne viennent à se rencontrer,

il faut inventer des prétextes spécieux pour expliquer les retards apportés à une entrevue qu'elle désire si ardemment ; il faut calmer ou détourner les soupçons de la véritable maîtresse de D. Juan ; il faut lui dérober à lui-même les indices qui lui révéleraient la déception dont il est involontairement le complice. Tout cela donne lieu à une suite de scènes où brillent la vivacité, l'enjouement, l'esprit fin, élégant et naturel tout à la fois de Moreto. Nous connaissons peu de drames qu'on lise d'un bout à l'autre avec plus de plaisir. Il est inutile de dire que cet *imbroglio* finit par se dénouer à la satisfaction de tous les personnages, que, conformément aux lois du théâtre espagnol, il se trouve, pour consoler l'amante dédaignée par le héros un amant repoussé par l'héroïne, et que chacun se retire content.

C'est encore une très jolie pièce d'intrigue que la *Chose impossible*. Moreto en a emprunté le sujet et les idées principales à *La plus grande impossibilité* de Lope de Vega, et il a beaucoup surpassé son modèle. Le début rappelle celui d'une autre comédie de ce même Lope, la *Moza de cantaro*. Quelques personnes d'esprit sont réunies chez une femme de qualité qui tient périodiquement des assemblées littéraires. On y fait de la musique, on y lit des sonnets, on y pose des questions de métaphysique et de galanterie qui sont discutées à perte de vue et avec une excessive subtilité. Un des assistants demande quelle est la chose impossible. Chacun propose sa solution. D. Félix de Toledo dit que c'est de garder une femme. D. Pedro de Carrisales

nie cette impossibilité et prétend qu'avec de la vigilance on peut se mettre à l'abri de tous les dangers auxquels les écarts d'une femme, d'une fille ou d'une sœur exposent l'honneur des hommes. La discussion s'anime, et D. Pedro, qui voit tout le monde se tourner contre lui, s'échauffant peu à peu par la contradiction, déclare, en se retirant, avec une sorte d'emportement, qu'ayant sous sa garde une sœur belle et aimable, il défie qui que ce soit de pénétrer jusqu'à elle. D. Félix se décide à accepter le défi. La tâche qu'il se propose est d'autant plus difficile que D. Pedro, bientôt revenu de son emportement et comprenant, non sans quelque regret, les conséquences de son imprudente provocation, n'a pas perdu un moment pour s'entourer des précautions les plus minutieuses et les plus exagérées. C'est à rendre ces précautions inutiles que s'exerce le génie du *Gracioso*, valet de l'amant. Sous un premier déguisement, il pénètre dans la maison du jaloux et parvient à nouer des intelligences avec la belle captive que la surveillance même dont elle est entourée dispose à seconder les projets formés pour l'en délivrer. Bientôt, il fait plus : il se présente à D. Pedro comme un riche colon arrivant d'Amérique et qui lui est recommandé par un grand seigneur de ses amis ; il le met dans la nécessité de lui offrir, bien à regret, l'hospitalité dans sa maison. Lorsqu'il y est établi, il réussit, par l'étrangeté et la bizarrerie de ses manières, à endormir tous les soupçons que pourrait concevoir un homme aussi défiant que D. Pedro. Il lui persuade, d'ailleurs,

qu'une créole lui a fait prendre jadis par jalousie un philtre dont la puissance est telle que la seule vue d'une femme le fait tomber en défaillance, et pour donner crédit à cette invention, il feint, en apercevant de loin la sœur de D. Pedro, d'être saisi d'une convulsion. Les stratagèmes par lesquels il parvient ensuite à amener D. Félix auprès de sa maîtresse, à déjouer toutes les mesures si laborieusement concertées par D. Pedro, à le rendre lui-même l'instrument de sa défaite, à le mettre au point de ne pouvoir plus refuser la main de sa sœur, sont aussi ingénieux que divertissants. Une petite comédie française jouée il y a une quarantaine d'années sous le titre de *Ruse contre ruse* peut donner une idée très affaiblie de l'ouvrage de Moreto dont elle a été imitée.

Il y a, dans la *Chose impossible*, un passage assez curieux pour l'histoire littéraire. En réponse à l'observation faite par un des personnages, que la fortune et la poésie sont peu habituées à se tenir compagnie, D. Félix oppose à cet axiome trivial l'expérience de tous les temps : il cite assez singulièrement Homère chez les Grecs, il rappelle qu'à Rome, Virgile fut en état d'instituer l'empereur héritier des biens qu'il lui avait donnés. Il rappelle Pétrarque comblé de biens en France et couronné à Rome par le souverain pontife, D. Juan de Mena, l'un des pères de la poésie castillane, recherché, enrichi et favorisé par le roi Jean II, le chevalier Marino, Sanazar, Guarini, le Tasse, si heureux s'il eut eu moins d'audace, et ce Garcilaso, l'honneur

de Tolède, si illustre, si brillant, si fortuné, qui succomba glorieusement dans un assaut, et dont Charles-Quint vengea si bien la mort. « Et aujourd'hui, » poursuit D. Félix, « quel est l'homme de génie à qui » notre roi n'ait pas fait une belle existence? Quel » écrivain digne de ce nom n'a pas éprouvé sa » libéralité? Le recteur de Villahermosa, Gongora, » Mesa y Encina, Mendoza, et tant d'autres sur » lesquels s'est portée sa généreuse sollicitude, » trouvez-vous qu'il faille citer encore d'autres » exemples? Le comte de Villamediana n'était-il » pas riche et grand seigneur aussi bien que poète? » D'autres grands personnages n'ont-ils pas illustré » la poésie? De nos jours même, n'en voyons-nous » pas des exemples éclatants? Un de nos principaux » seigneurs, après avoir mérité par son courage les » applaudissements de l'Espagne entière, ne cultive-t-il pas maintenant la poésie avec une telle » supériorité que ses sonnets, par l'élévation des » pensées qu'il y exprime, font l'admiration de tout » Madrid? »

Il n'est pas sans intérêt de comparer à ce tableau animé de la faveur dont jouissaient les lettres espagnoles pendant le règne de Philippe IV un passage bien différent que contient un autre ouvrage de Moreto. Dans l'*Occasion fait le larron*, deux voyageurs se rencontrant à quelques lieues de Madrid, D. Pedro de Mendoza demande à D. Manuel, qui en arrive, quelles sont les nouvelles et particulièrement les nouvelles du théâtre.

D. MANUEL.

« On donne fort peu de pièces nouvelles. A peine,
» de loin en loin, en voit-on paraître quelqu'une
» d'un poète qui compose pour la cour et par ordre,
» mais tout ce qu'il écrit a une telle empreinte de
» nouveauté et de supériorité qu'on croirait qu'il se
» surpasse lui-même.

D. PEDRÓ.

» C'est sans doute Calderon ?

D. MANUEL.

» Eh ! quel autre que lui pourrait exciter à ce
» point l'admiration de tous les esprits intelligents ?

D. PEDRO.

» Ce genre de talent ne jouit plus de la faveur
» qu'il avait autrefois.

D. MANUEL.

» De là vient qu'aujourd'hui bien peu de per-
» sonnes se consacrent à ces nobles travaux avec le
» dévouement qu'il faut y porter : voyez, au con-
» traire, par combien de distinctions et de récom-
» penses l'antiquité honorait les hommes de génie.

D. PEDRO.

» L'empereur Antoine donna à Opimius deux mille
» écus pour chacun des vers qu'il lui présenta ;
» Virgile était le favori d'Auguste qui se montrait en
» public avec lui.

D. MANUEL

» Gracien faisait tant de cas du poète Antoine
» qu'il le nomma consul. Alexandre ne traitait pas
» moins bien Pindare à qui il fit élever des statues
» d'or. C'est pour cela que l'on vit, dans les siècles

» reculés, tant de beaux écrits arriver à une gloire
» immortelle. Etranges changements des temps ! Se
» peut-il que ce qui jadis était considéré comme un
» don presque divin soit maintenant devenu en
» quelque sorte un objet de mépris! »

On ne doit sans doute pas prendre à la lettre l'exagération de ces plaintes. Cependant il faut peut-être y voir autre chose qu'une simple boutade poétique; peut-être la contradiction qu'elles présentent avec l'assertion toute contraire énoncée ailleurs par Moreto n'est-elle jusqu'à un certain point qu'une question de dates. Une allusion historique qui se trouve dans l'ouvrage où nous avons recueilli cet aveu de découragement en fixe l'époque aux dernières années du règne de Philippe IV, au temps où ce prince, affaibli par l'âge et la maladie, attristé par l'épuisement où des guerres aussi longues que désastreuses avaient laissé ses états, accordait moins d'encouragement aux nobles distractions qui l'avaient si longtemps consolé de ses disgrâces politiques.

La comédie à laquelle nous avons emprunté cette citation, l'*Occasion fait le larron* ou le *Troc des valises*, est fondée, comme beaucoup d'autres comédies de Moreto, sur une supposition de personnes. Le troc involontaire de deux valises qui a lieu la nuit dans une auberge au milieu de l'obscurité est la base de l'action et amène, avec un degré suffisant de vraisemblance, une suite d'incidents aussi piquants que dramatiques.

Nous ne nous étendrons pas sur cette pièce, parce

qu'elle est entièrement tirée d'un des chefs-d'œuvre de Tirso de Molina, la *Villageoise de Vallecas*, que nous avons analysée ailleurs d'une manière assez détaillée. Ce n'est pas seulement une imitation, un grand nombre de scènes sont littéralement et complètement copiées. Il fallait que le théâtre de Tirso fût dès lors tombé dans l'oubli où il est longtemps resté.

Dans la *Ressemblance*, (*El parecido en la Corte*), Moreto a traité avec plus de bonheur encore un sujet analogue. D. Fernando de Ribera, forcé, par suite d'un duel, de quitter précipitamment Séville, s'est réfugié à Madrid où pour le moment il se trouve dépourvu de toute ressource. Par un singulier hasard, il ressemble d'une manière frappante à un certain D. Lope de Lujan, parti il y a plusieurs années pour l'Amérique et qui n'a pas donné depuis longtemps de ses nouvelles à sa famille. Le père de D. Lope, rencontrant D. Fernando, croit reconnaître son fils, l'aborde avec les témoignages de la plus vive joie et s'empresse de lui annoncer qu'en son absence leur maison a fait un riche héritage. D. Fernando veut d'abord dissiper une erreur à laquelle il ne conçoit rien, mais son valet Tacon, comprenant tout le parti qu'ils peuvent en tirer, s'empresse de lui imposer silence, et, pour expliquer ses dénégations, les attribue aux effets d'une maladie terrible qui, après avoir mis sa vie dans le plus grand danger, l'aurait entièrement privé de la mémoire. La crédulité du père, trop heureux de retrouver son fils pour que son âme puisse s'ouvrir à aucun senti-

10.

ment de défiance, accepte sans hésiter cette absurde invention. Dès lors, tout ce qui devrait l'éclairer ne sert qu'à accréditer de plus en plus l'imposture du malicieux *Gracioso;* vainement D. Fernando persiste à protester contre les mensonges de son valet; le vieillard, désespéré d'être méconnu par son fils, n'y voit qu'une preuve nouvelle du déplorable état où l'a réduit la maladie et redouble de soins, de tendresse, d'empressement. Bientôt, d'ailleurs, D. Fernando cesse de lutter contre cette illusion. Il a reconnu dans sa prétendue sœur une jeune personne dont la beauté l'avait vivement frappé, et l'artifice qu'il repoussait lorsqu'un motif d'intérêt en était le seul mobile ne lui répugne plus dès qu'il prend le caractère d'un stratagème amoureux. Admis à toute heure auprès d'Inès qui, dans son innocence, le comble des plus douces caresses, l'étrange infirmité morale dont on le croit atteint lui permet de paraître quelquefois oublier sa qualité de frère et de donner aux témoignages de sa tendresse une expression vive et passionnée qui, peu à peu, porte un trouble inconnu dans le cœur de la jeune fille. C'est là une situation hardie autant qu'originale, qui, traitée avec moins de délicatesse, eût été intolérable, mais que Moreto a su rendre à la fois intéressante et comique sans sortir des bornes de la décence. L'arrivée du véritable frère vient remettre toutes choses à leur place, et lorsqu'il est parvenu à faire reconnaître son identité qu'on lui conteste d'abord, il faut bien accorder à D. Fernando la main de la belle Inès. Cette comédie, l'une de celles qu'on représente

le plus souvent sur le théâtre de Madrid, y est toujours accueillie avec une faveur due en grande partie à la gaîté pleine de verve qui règne dans tout le rôle du *Gracioso*.

Il y a plus d'un rapport entre les deux précédentes pièces et la *Tante et la Nièce*. Celle-ci, comme tant d'autres ouvrages de Moreto, est encore imitée d'un drame de Lope qu'elle a complètement fait oublier. C'est, parmi les chefs-d'œuvre de son auteur, un de ceux où il a répandu le plus abondamment le véritable comique, celui qui est fondé sur l'observation des faiblesses et des ridicules. Deux jeunes officiers, récemment arrivés de l'armée de Flandre, viennent de perdre tout leur argent au jeu. Ne sachant plus à quel expédient recourir, ils se rappellent qu'un vieux capitaine qu'ils ont connu à l'armée leur a donné une lettre d'introduction pour sa sœur, riche veuve qui habite Madrid. Après avoir, par une adroite altération, substitué aux termes assez vagues de ce billet une recommandation pressante qui doit leur ménager non seulement un accès familier, mais encore l'hospitalité dans la maison de la veuve, ils s'empressent de se présenter à elle, munis de la lettre ainsi contrefaite. Elle ne manque pas de les accueillir et de leur offrir de venir demeurer chez elle pendant leur séjour dans la capitale, ce qu'ils acceptent avec empressement. Les choses n'en restent pas là. Bientôt, l'un des deux amis devient amoureux d'une jeune nièce que la veuve a sous sa garde et qui, fatiguée de la contrainte exagérée où on l'a jusqu'alors retenue, n'en est que mieux disposée à répondre aux premiers

hommages dont l'expression peut arriver jusqu'à elle. Mais un bizarre contretemps se jette à la traverse de cette passion naissante. La veuve, elle-même, s'éprend d'une grande passion pour le jeune officier, et ses avances, qu'il n'ose décourager de peur qu'elle ne l'oblige, dans sa colère, à quitter sa maison, prennent un caractère si pressant qu'il ne sait comment s'y soustraire. Elle lui propose de l'épouser. Pour éluder cette offre sans qu'elle puisse s'en offenser, il lui révèle, comme un grand secret, qu'il est son neveu, né d'une liaison secrète du capitaine avec une grande dame de Flandre. La veuve, loin de se déconcerter, s'occupe aussitôt des moyens de se procurer les dispenses nécessaires, et en attendant qu'elle les ait obtenues, elle se prévaut de sa qualité de tante pour accabler de ses caresses le prétendu neveu en qui elle espère bientôt voir un époux. Le malheureux, pris à son propre piège, est tout à la fois en butte aux empressements ridicules de la tante et aux transports jaloux de la nièce. Vainement s'efforce-t-il de gagner du temps pour éloigner le mariage dont il est menacé, de fatiguer, de refroidir par de feintes colères, par des affectations de caprices bizarres et impertinents l'ardeur amoureuse de sa vieille maîtresse. Quelquefois, il peut croire qu'il y a réussi. Cette femme, d'ordinaire si impérieuse, si acariâtre, si accoutumée à voir plier tout ce qui l'entoure sous sa volonté, se révolte un moment contre la tyrannie dont elle est elle-même devenue l'objet, mais bientôt l'amour l'emporte, et la crainte de perdre son amant la ramène à ses pieds humble, tremblante et soumise.

L'arrivée inattendue du vieux capitaine dénoue enfin cette imbroglio. Après de très amusants *quiproquos*, après de grands éclats de colère, il finit par donner sa nièce à l'étourdi qui s'était si sugulièrement impatronisé dans sa maison.

Il y a, dans cette comédie, plusieurs caractères parfaitement tracés, celui de la veuve particulièrement, et toutes les scènes où elle figure sont d'un excellent comique. Le rôle de l'ami et du compagnon de fortune du héros, jeune officier gai, spirituel, insouciant et fort peu sentimental, est plein de naturel et de grâce. Deux personnages épisodiques, dont l'un passe sa vie à adresser à toutes les femmes des déclarations d'amour tandis que l'autre, ancien juge subalterne, ne peut exprimer une idée sans citer à l'appui un texte de loi, jettent aussi, par leur ridicule un peu chargé, beaucoup de comique dans l'action. Moreto y fait encore intervenir un nouvelliste assez divertissant, et la scène où il se réunit avec d'autres curieux sur les degrés de l'église de Saint-Philippe, les contes absurdes qui s'y débitent, la crédulité avec laquelle ils sont accueillis, constituent un tableau fort piquant des habitudes de cette époque.

Nous venons d'indiquer les compositions les plus achevées de Moreto, celles où il a laissé la plus forte empreinte de son génie. Nous n'avons pas besoin de dire que dans celles mêmes où il n'a pas porté la même perfection, on retrouve souvent encore bien des traits dignes de lui, mais nous croyons l'avoir suffisamment fait connaître pour qu'il ne soit pas

nécessaire de pousser plus loin l'analyse de ses ouvrages. Il nous suffira d'indiquer encore le *Licencié de verre*, agréable imitation d'une nouvelle de Cervantes, dont la pensée est que la bizarrerie, en piquant la curiosité publique, obtient parfois des succès refusés au vrai mérite, et le *Marquis de Cigarral*, caricature amusante des ridicules d'un pauvre gentilhomme à qui l'idée exagérée de sa noblesse a fini par déranger la cervelle au point de le rendre pour tout le monde un objet de dérision et de divertissement. C'est au fond une bouffonnerie, mais une bouffonnerie pleine de sel, d'esprit, de gaîté. Scarron, en la transportant sur notre scène, sous le titre de *D. Japhet d'Arménie*, a trouvé moyen, sans y rien changer d'essentiel et en conservant même presque tous les détails, d'en faire, par la platitude du style et la grossièreté de certaines plaisanteries, une farce digne des tréteaux et dont on a peine à s'expliquer le long succès.

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

# TROISIÈME PARTIE

## CHAPITRE XLV

### ROJAS

Après Calderon et Moreto, D. Francisco de Rojas occupe incontestablement la première place parmi les poètes dramatiques du règne de Philippe IV. On connait peu les circonstances de sa vie, et il nous a même été impossible de déterminer avec quelque précision l'époque de sa naissance et de sa mort. Il est certain, cependant, qu'il vivait encore en 1680. Il était chevalier de Santiago, ce qui prouve qu'il appartenait à une famille distinguée. Il est à peine nécessaire d'ajouter que son souvenir, presque éteint en Espagne pour tout ce qui se rapporte à sa personne, bien que plusieurs de ses ouvrages y aient conservé une grande célébrité, a complètement péri de l'autre côté des Pyrénées. Le nom de Rojas, pas plus que celui d'Alarcon, ne se trouve dans aucun de nos dictionnaires biographiques. De son temps, cependant, il avait obtenu en France une assez

grande popularité : quelques-unes de ses comédies furent transportées sur notre scène par Rotrou, Scarron, Thomas Corneille et un peu plus tard par Lesage.

Dans le genre tragique, les conceptions de Rojas rappellent la hardiesse et le caractère terrible de certains ouvrages de Calderon. Malheureusement elles sont trop souvent perdues dans un drame informe autant qu'absurde, et par le *gongorisme* de son style, il dépasse parfois en extravagance les plus étranges écarts de son illustre modèle sans posséder comme lui cette fleur d'élégance, d'imagination, de poésie qui fait illusion sur la décadence du goût.

Dans ses comédies de *Cape et d'épée* et de *Figuron*, Rojas, un peu inférieur à Moreto, reproduit une grande partie de ses éminentes qualités et semble s'être proposé de marcher sur ses traces bien plus que sur celles de Calderon ou de Lope. Comme lui, il brille par la peinture des ridicules, l'intérêt et l'agrément de l'action, le naturel, la gaîté, la vivacité piquante du dialogue.

# CHAPITRE XLVI

## ROJAS. — DRAMES HÉROÏQUES. — GARCIA DEL CASTANAR

Le chef-d'œuvre de Rojas, et en même temps un des chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, un des ouvrages qu'on entend le plus souvent citer à Madrid, qui ont constamment obtenu le plus de succès, tant sur la scène qu'à la lecture, c'est *Garcia del Castañar*, qu'on désigne aussi par ces deux autres titres, *le Paysan homme d'honneur* (*El labrador mus honrado*) et *Après le roi, personne*, (*Del Rey abajo, ninguno.*) C'est encore un de ces drames profondément espagnols qui, tels que l'*Étoile de Séville*, de Lope, le *Médecin de son honneur* et l'*Alcalde de Zalamea* de Calderon, le *Vaillant justicier*, de Moreto, doivent en grande partie leur popularité à ce qu'on les considère à juste titre comme la représentation originale et caractéristique des idées et des sentiments nationaux.

Le sujet de *Garcia del Castañar* est assez compli-

qué. L'époque est celle du règne d'Alphonse XI, de ce grand prince qui, au commencement du quatorzième siècle, gouverna si glorieusement la Castille. Garcia del Castañar, ou plutôt, pour le désigner par son véritable nom, le comte Garcia Bermudo est le fils unique et l'héritier d'un puissant seigneur qui, après avoir joué longtemps un rôle important à la cour et dans les affaires de l'état, s'est trouvé compromis par suite des troubles auxquels a donné lieu la longue minorité du roi et n'a échappé que par la fuite aux terribles conséquences d'une accusation de haute trahison. Le jeune Garcia, réduit lui-même à cacher sa naissance pour se dérober aux ressentiments qui, dans ces temps barbares, poursuivaient trop souvent les proscrits jusque dans leur postérité, Garcia s'est établi au sein des montagnes voisines de Tolède, dans un lieu appelé le bois de châtaigniers, *Castañar* où, avec les débris de la fortune paternelle, il a acheté un domaine assez considérable. C'est là qu'il attend qu'un ami de son père, le vieux comte d'Orgaz, qui seul possède le secret de son existence et qui jouit d'un grand crédit auprès du roi, soit parvenu à dissiper les préventions qui pèsent encore sur le fils du proscrit et l'empêchent de prendre dans la société la place qui lui appartient. Plein de confiance dans son généreux protecteur, il se dirige uniquement par ses conseils. Le comte lui a fait épouser récemment une jeune fille dont la situation a beaucoup de rapports avec la sienne : c'est Blanche de Lacerda, issue de la maison royale, dont le père, après avoir disputé la couronne au souve-

rain régnant, a aussi fini ses jours dans l'exil, et qui, élevée dans un asile obscur que le comte d'Orgaz a ménagé à son enfance, ignore complètement le secret de son illustre origine. Garcia lui-même, bien qu'il n'ignore pas que l'épouse qu'il a choisie est d'une grande naissance, Garcia ne sait pas qu'il a donné sa main à la descendante des rois de Castille. Leur protecteur commun n'a pas cru pouvoir le lui révéler encore.

Les deux jeunes époux, vivement épris l'un de l'autre, mènent dans leur heureuse retraite une existence que le poète a su peindre avec un charme infini. Ce n'est pas celle des puissants seigneurs féodaux, elle ne conviendrait pas à leur situation, c'est celle que pouvaient avoir de riches roturiers ; c'est le mélange d'une abondance un peu rustique avec un certain luxe, une certaine élégance même où se révèle le sentiment de ce qu'ils sont en effet. Garcia ne s'éloigne quelquefois de sa bien-aimée que pour aller chercher dans les émotions bruyantes de la chasse l'image des hasards et des périls de la guerre encore interdits à son courage et une distraction plus conforme à son instinct que les paisibles occupations de l'agriculture. Blanche, au milieu de ses nombreux serviteurs, leur distribuant le travail, partageant leurs amusements, est un modèle achevé de grâce, de finesse, de naïveté piquante. Son langage est tout à la fois en accord avec ce qu'elle est réellement et avec ce qu'elle croit être. Il n'y a rien dans ses paroles qui ne convienne à la fille des rois, mais rien aussi qui ne puisse se conci-

lier avec l'éducation modeste qu'elle a reçue loin des villes et de la cour.

Cependant, le roi Alphonse, qui se prépare à sa fameuse expédition contre Algesiras, a réclamé le concours de ses sujets pour cette grande entreprise dont le succès doit hâter la fin de la domination des Maures. Les Castillans ont répondu généreusement à l'appel de leur souverain. Il se fait lire l'état des offres de secours arrivés de toute part. D. Gil d'Albornoz promet de lever et d'entretenir dix mille soldats. Le comte d'Orgaz en mettra sur pied deux mille, le comte d'Astorga quatre mille. Les bonnes villes enverront seize mille combattants. Les trois Confréries de Castille feront marcher toutes leurs milices. Le comte d'Aguilar fournira, avec mille chevaux légers, un subside de deux mille ducats. Enfin, Garcia del Castanar donnera, pour sa part de contribution aux frais de la campagne, cent quintaux de viande salée, deux mille fanègues de farine, quatre mille d'orge, quatorze cuves de vin et trois troupeaux entiers sous l'escorte de cent fantassins. « Mon offrande, » a-t-il ajouté, « serait moins mo-
» deste si l'année eût été plus favorable, mais je sup-
» plie Sa Majesté de vouloir bien accepter, avec elle,
» le dévouement simple et franc d'un homme loyal
» qui connaît ses devoirs s'il ne connaît pas son
» souverain. »

La magnificence de ce don étonne le roi. Il demande quel est ce Garcia dont le nom même lui est inconnu. Le comte d'Orgaz saisit avec empressement l'occasion de préparer les voies à la réhabi-

litation de son protégé. Sans révéler encore à Alphonse l'illustre origine du fils du proscrit, il lui vante son courage, sa force, son adresse éprouvés à là chasse des bêtes fauves et dans les combats de taureaux; il le lui présente comme un homme qui, s'il l'emmenait à l'armée, pourrait lui rendre d'importants services, mais qu'un caractère indépendant et sauvage a jusqu'à présent éloigné de la cour; il lui décrit l'établissement magnifique et rustique tout à la fois que Garcia s'est créé au milieu des montagnes. Le roi, dont les récits du vieux comte ont piqué la curiosité, veut absolument connaître Garcia. Il ordonne qu'on prépare une partie de chasse aux environs de Tolède. Feignant de s'être égaré dans la forêt, il ira, avec deux ou trois de ses courtisans, demander l'hospitalité au *Castanar* et, se faisant passer pour un des officiers de la suite royale, il jugera par lui-même de l'exactitude des informations qu'on vient de lui donner.

C'est précisément ce que désirait le comte d'Orgaz. Pour mieux assurer l'effet de son bienveillant artifice, il se hâte de faire prévenir Garcia de la visite qu'il va recevoir et à laquelle il ne doit pas paraître préparé. Garcia, n'ayant jamais vu le roi, pourrait ne pas le distinguer au milieu des courtisans dont il sera accompagné; le comte d'Orgaz le lui désigne comme celui qui sera décoré d'une écharpe ou plutôt d'un grand cordon rouge. Remarquons que cette circonstance qui, on le verra bientôt, doit avoir une influence décisive sur toute l'action, n'est pas un anachronisme comme on pourrait le supposer; Al-

phonse XI avait précisément institué un ordre de chevalerie dont un cordon rouge constituait tout à la fois le nom et la décoration.

A peine Garcia a-t-il reçu la lettre du comte que quatre inconnus viennent frapper à sa porte. Ils se présentent à lui comme des gentilshommes de la maison royale que l'entraînement de la chasse a conduits jusqu'auprès de sa demeure et qui désirent s'y reposer en attendant la fraicheur du soir.

Garcia, apercevant sur l'un d'entre eux l'écharpe rouge que le comte lui a indiquée, le prend naturellement pour le roi. Il se trouve qu'Alphonse, sans doute pour éviter d'être reconnu, ne s'est pas revêtu de cet insigne, tandis qu'un de ses courtisans, D. Mendo, à qui il vient d'en faire don, s'est empressé d'en orner sa poitrine.

C'est une scène très remarquable et justement célèbre que celle où le roi, s'entretenant avec Garcia qui voit en lui un simple gentilhomme, s'attache, par des questions adroites, à pénétrer le caractère et les dispositions de l'homme dont le comte d'Orgaz lui a fait un éloge si complet. Il lui témoigne son admiration des dons généreux par lesquels il a offert de contribuer à la guerre d'Andalousie; il lui affirme que le roi, profondément touché de ce témoignage de dévouement, veut l'appeler à sa cour et lui donner auprès de sa personne une brillante position. Garcia, repoussant une pareille idée, s'écrie qu'il préfère de beaucoup à tout l'éclat des faveurs royales les loisirs et la liberté de la vie champêtre Le tableau qu'il en trace est un de ces morceaux que savent par

cœur tous les amateurs de la poésie espagnole. Il est plein de traits heureux et pittoresques. A peine osons-nous dire que nous y trouvons pourtant une certaine afféterie, une minutieuse affectation de naïveté qui ne seraient pas tolérables dans une traduction. Ce qui suit est mieux fait pour en supporter l'épreuve.

LE ROI.

« Mais si vous tenez à ce point à ne pas quitter
» votre retraite, comment avez-vous proposé au roi
» de l'accompagner à la guerre ?

D. GARCIA.

» Pardonnez, vous ne me comprenez pas. Le roi,
» c'est évident, a une dette privilégiée sur la fortune
» et la vie de tout homme d'honneur. Emporté par
» son ardeur guerrière, il se prépare à marcher en
» Andalousie pour en extirper l'infidélité, il a be-
» soin pour cela d'hommes et d'argent. Je lui ai fait
» offrir ma personne avec tout ce que je possède,
» sans ambition, pour remplir un devoir, parce que
» je considère le sacrifice de mon existence même
» comme un impôt qui lui est dû et que je dois ac-
» quitter sans attendre qu'il le réclame.

LE ROI.

» Mais, la guerre finie, ne voulez-vous pas rester
» à la cour ?

D. GARCIA.

» On vit ici plus à l'aise et avec plus de sécurité.

LE ROI.

» Il pourrait se faire que le roi vous offrît une
» grande place.

D. GARCIA.

» Serait-il raisonnable qu'il donnât à un paysan » comme moi une place que tant d'autres seraient » mieux faits pour occuper?

LE ROI.

» Mon cher Garcia, le roi a bien le droit de choisir » ses serviteurs, c'est faire acte de justice distribu- » tive.

D. GARCIA.

» Quoi qu'il en soit, le roi le voulût-il, il ne m'y fe- » rait pas consentir. De telles faveurs sont trop dan- » gereuses, et je sais qu'il ne me conviendrait pas » de les accepter. Les favoris des rois sont exposés » à trop de périls; j'ai toujours entendu dire qu'il y » avait moins de risque à encourir leur haine qu'à » obtenir leurs bonnes grâces. Dans le premier » cas, on se tient sur ses gardes; dans l'autre on » n'est que trop porté à une imprudente confiance. » J'avais un père, homme sage et éclairé, qui me » donnait de bons conseils. Il m'a dit plus d'une fois » que les rois sont comme la flamme : d'un peu » loin, elle échauffe, de trop près elle brûle.

LE ROI.

» On a dit aussi que, comme Dieu, les rois ont » la puissance de tirer de la boue qu'ils foulent » aux pieds des hommes qui, honorés de leurs » faveurs, deviennent l'objet des respects univer- » sels.

D. GARCIA.

» Plus d'une fois il ont replongé dans le néant ce- » lui qu'ils en avaient ainsi tiré.

LE ROI.

» C'est que, sans doute, il ne méritait pas ce qu'on
» avait fait pour lui.

D. GARCIA.

» Qu'il le mérite ou non, qu'est-ce que le roi peut
» donner à qui ne désire rien ?

LE ROI.

» Vous pouvez attendre de lui des récompenses.

D. GARCIA.

» Et des châtiments.

LE ROI.

» Il peut vous donner du pouvoir.

D. GARCIA.

» Et des soucis.

LE ROI.

» Des richesses...

D. GARCIA.

» Qu'on m'enviera.

LE ROI.

» Sa faveur...

D. GARCIA.

» Avec les ennemis qu'elle me vaudra. Ne vous
» fatiguez pas en vain pour me persuader. Encore
» une fois, je sais que tout cela ne me convient pas.
» Je ne donnerais pas pour tout ce qu'il possède un
» pouce de terrain de *Castañar*, et je proteste que,
» par ces paroles, je n'entends pas porter atteinte
» au juste éclat dont son trône est environné. Mais
» laissons cela, il est temps que je fasse préparer le
» repas que vous voulez bien accepter. »

Ce qui, à notre avis, constitue la beauté de cette

scène, c'est que les arguments par lesquels Garcia motive son éloignement pour la cour ne sont pas purement des banalités philosophiques noblement exprimées. Le roi, qui ne le connait pas, peut n'y voir que cela, mais, dans la pensée de Garcia, chacune des paroles qu'il prononce est une amère allusion aux malheurs de son père et à ceux qui ont poursuivi son enfance. Cela est vraiment dramatique.

Tandis que le roi, par des entretiens habilement dirigés, met ainsi à l'épreuve l'âme et l'esprit de son hôte, D. Mendo, le courtisan au cordon rouge, tente une entreprise moins généreuse. Frappé de la beauté de Blanche, il a conçu l'espérance de séduire sans beaucoup de peine une villageoise qui, à ce qu'il suppose, doit être facilement éblouie par les hommages d'un homme tel que lui. Il y a beaucoup d'agrément dans la manière dont elle repousse ses propos galants, sans éclat d'indignation, sans faire parade de sa vertu, avec une malicieuse affectation d'humilité et d'ignorance rustiques dont l'ironie, mêlée parfois de traits assez fins, doit lui faire comprendre qu'il serait inutile et peut-être imprudent de persister dans ses projets de séduction. Cela rappelle quelques-uns des jolis dialogues de Tirso de Molina.

Lorsque les nobles visiteurs ont quitté le *Castañar*, Garcia, qui a remarqué les assiduités de D. Mendo auprès de sa femme et qui, le prenant pour le roi, en a conçu quelque inquiétude, laisse voir une certaine préoccupation. Quelques mots de

Blanche, pleins de grâce, d'enjouement et de tendresse, le rassurent d'autant plus facilement que, dans sa loyauté, il se reprochait d'avoir pu concevoir un pareil soupçon contre celui qu'il regarde comme son souverain.

Mais D. Mendo, forcé de s'éloigner pour accompagner le roi, n'a pas renoncé à son coupable dessein. Convaincu, dans sa présomption, que la résistance de Blanche n'a rien de sérieux, il veut faire une nouvelle tentative pour en triompher. Dès le lendemain, un valet qu'il a gagné lui apprend que Garcia doit passer la nuit dans la montagne à la chasse du sanglier. Il se décide à profiter de cette absence, et accourant en toute hâte de Tolède, il pénètre vers minuit dans la maison de Garcia par une fenêtre que son complice a laissé ouverte. On peut juger de sa consternation lorsqu'il aperçoit Garcia lui-même qu'un hasard heureux a ramené chez lui avant l'heure accoutumée. Pour bien comprendre la scène qui va suivre, rappelons-nous l'erreur à laquelle a donné lieu le cordon rouge, insigne de l'ordre de chevalerie conféré au courtisan.

D. MENDO (cachant sa figure dans son manteau)

» Vive Dieu ! C'est Garcia... Bon courage, il n'est
» plus temps de reculer... Voilà ce qu'on gagne à se
» fier à un manant.

D. GARCIA.

» Mon gentilhomme, si pourtant l'auteur d'une
» telle bassesse peut l'être en effet, si quelque be-
» soin impérieux vous a entraîné à tenter de me vo-
» ler, dites-moi ce que vous désirez, je vous pro-

» mets, foi d'homme d'honneur, d'essayer de vous
» satisfaire.

D. MENDO.

» Laissez-moi partir, Garcia !

D. GARCIA.

» Pour cela, non. Je dois d'abord savoir qui vous
» êtes. Découvrez-vous sans plus tarder, ou la balle
» de cette arquebuse m'en fera raison.

D. MENDO.

» Prenez donc garde à ne pas me manquer, car je
» vous avertis qu'une fois désarmé, la partie entre
» vous et moi ne serait plus égale. Votre cause peut
» être plus juste que la mienne, mais, en valeur
» comme en naissance, la supériorité que j'ai sur
» vous compenserait bien, je crois, cet unique
» avantage. Le cordon qui décore ma poitrine
» vous fera connaître ce que je suis. » (*Il jette son*
» *manteau.*)

D. GARCIA (laissant tomber son arquebuse).

» C'est le roi ! Le ciel me soit en aide ! Et ses
» paroles me prouvent qu'il sait que je le connais !
» Honneur, devoir, que faire ? Comment sauver l'un
» sans manquer à l'autre ?

D. MENDO (à part).

» Que je reconnais bien là l'âme basse d'un vil ro-
» turier ! Le respect que mon rang lui inspire le
» glace d'effroi... Le moindre effort de mon courage
» eût suffi pour me tirer des mains d'un pareil
» homme. C'est donc là celui dont le comte d'Orgaz
» vantait tant la bravoure ! Le bon vieillard ne s'y
» connaît plus. (*Haut.*) Vous me trouvez dans votre

» maison, je ne puis ni fuir, ni le nier, j'y suis en-
» tré cette nuit...

D. GARCIA.

» Pour me voler l'honneur... Certes, vous me payez
» bien l'hospitalité que Blanche et moi nous vous
» avons donnée. Votre conduite et la mienne présen-
» tent un étrange contraste. Outragé par vous, je
» continue à vous respecter, et vous, à qui j'ai donné
» des preuves d'un si loyal dévouement, c'est par
» une injure mortelle que vous m'en récompensez !

D. MENDO (à part).

» Il faut se défier d'un homme de cette classe lors-
» qu'on l'a offensé. Cette arme me servira de défense.
» (*Il veut ramasser l'arquebuse.*)

D GARCIA.

» Que faites-vous ? Laissez là cette arquebuse. Si
» je vous empêche d'y toucher, c'est que je ne veux
» pas que vous puissiez attribuer à l'avantage qu'elle
» vous donnerait la fin de cette aventure. Le cordon
» qui orne votre poitrine a suffi pour vous protéger,
» les rayons du soleil de la Castille vous ont sauvé
» en m'aveuglant.

D. MENDO.

» Enfin, vous me connaissez !

D. GARCIA.

» Jugez-en par ma conduite.

D. MENDO.

» Mon rang ne me permet pas de vous donner sa-
» tisfaction. Que ferons-nous ?

D. GARCIA

» Retirez-vous, priez Dieu qu'il veuille réprimer

» vos passions, et ne revenez plus au *Castanar*...
» S'il ne m'est pas permis de tirer vengeance de vos
» injures, le ciel, à qui je m'en remets, peut m'en
» faire justice.

D. MENDO.

» Garcia, je n'oublierai pas ce que je vous dois.

D. GARCIA.

» Je ne veux pas de vos faveurs.

D. MENDO.

» Que le comte d'Orgaz ignore ce qui s'est
» passé.

D. GARCIA.

» Je vous le promets.

D. MENDO.

» Que Dieu vous protège.

D. GARCIA.

» Puisse-t-il vous être en aide et nous préserver,
» Blanche et moi, contre vos projets !

D. MENDO.

» Votre femme...

D. GARCIA.

» Pas un mot de plus... Je la connais, je sais que
» vous seul êtes coupable... Où allez-vous ?

D. MENDO.

» Je cherche la porte.

D. GARCIA.

» Quel aveuglement ! C'est par ici que vous devez
» sortir. (*Il lui montre la fenêtre par laquelle il est
» entré.*)

D. MENDO.

» Encore une fois, vous me connaissez ?

D. GARCIA.

» Je vous proteste que si je ne vous avais pas
» connu, vous seriez descendu plus vite... Mais
» maintenant, prenez cette arquebuse. Il y a des
» voleurs dans la forêt, ils pourraient ne pas vous
» traiter avec autant de ménagement que moi. Des-
» cendez promptement. Je ne veux pas que Blanche
» sache rien de cette aventure.

D. MENDO.

» Je vous obéis.

D. GARCIA.

» Depêchez-vous, trève de compliments, et prenez
» garde de vous laisser tomber ! je craindrais qu'une
» chute ne vous retînt un moment de plus dans ma
» maison. Descendez, ne craignez rien, je tiens l'é-
» chelle. »

Nous connaissons peu de situations aussi fortes, aussi dramatiques que celle qui résulte de la double erreur de Garcia et de D. Mendo, dont l'un, prêt à frapper l'homme qui a voulu l'outrager, passe à son égard de la menace au respect lorsqu'il a cru reconnaître en lui son souverain, tandis que l'autre, toujours présomptueux, ne soupçonne pas même que les ménagements dont il est l'objet soient accordés à autre chose qu'à la supériorité de rang d'un seigneur de la cour sur un campagnard ébloui de sa naissance et de sa qualité. Il était impossible de mieux faire ressortir le caractère des deux personnages.

Garcia, resté seul, s'abandonne au plus violent désespoir. Sa tête s'exalte. Bientôt, il ne voit plus

d'autre moyen de déjouer les projets du roi et de sauver son honneur que de donner la mort à son innocente femme. Une lutte horrible s'engage dans son cœur entre l'amour passionné qu'il lui porte et la cruelle jalousie qui lui met, à lui même, le poignard à la main. Tandis qu'il hésite, qu'il se débat, Blanche éperdue s'échappe et cherche un asile dans la forêt voisine où elle rencontre leur noble protecteur, le comte d'Orgaz. Il venait, en ce moment même, annoncer à D. Garcia que le roi se proposait de lui confier un commandement contre les Maures. Blanche, à peine rassurée par sa présence, lui raconte le danger qu'elle vient de courir : toujours douce et tendre, elle cherche à excuser son mari dont elle ne peut concevoir les emportements. Le comte charge un de ses serviteurs de la conduire auprès de la reine à qui il a confié le secret de sa naissance et qui la prendra sous sa protection. Lorsqu'elle s'est éloignée, il va trouver Garcia, et après lui avoir reproché vivement l'action barbare qu'il a voulu commettre, il l'invite à le suivre à Tolède pour remercier le roi de la haute marque de confiance et de faveur dont il vient de l'honorer. Mais Garcia, dans tout ce que le comte vient de lui dire, n'a entendu qu'une chose, c'est que Blanche a été conduite dans le palais du roi. Epouvanté à cette idée, n'osant expliquer ni sa conduite, ni sa terreur pour ne pas manquer à l'engagement qu'il croit avoir pris envers son souverain, il n'a plus qu'une pensée, c'est de partir à l'instant même pour la cour. A peine arrivé, on l'introduit auprès du roi qu'il trouve entouré de ses

courtisans. En un moment tout est éclairci, et la vérité apparait enfin aux yeux de Garcia.

LE ROI.

« Approchez-vous et venez recevoir de ma bou-
» che l'expression d'une bienveillance que vous
» avez si bien méritée.

D. GARCIA.

» Pardonnez, laissez-moi d'abord baiser les pieds
» de Sa Majesté. (*Il s'approche de D. Mendo qu'il*
» *prend pour le roi.*)

D. MENDO.

» Voici le roi, Garcia.

D. GARCIA (à part).

» Qu'entends-je, ô mon honneur! Quelle erreur
» est-ce là! (*Haut.*) Sire, permettez-moi de baiser
» votre main... Si je mérite... vous pouvez...

LE ROI.

» Remettez-vous. D'où vient ce trouble? Vous pâ-
» lissez?

D. GARCIA (à part).

» Un noble peut-il ne pas pâlir lorsqu'il a perdu
» l'honneur! (*Haut.*) Sire, permettez-moi de vous
» dire deux mots en secret. Vous êtes le soleil. Pros-
» terné à vos pieds, la puissance de vos rayons a
» mis au jour ce que vous lisez sur mon visage.

LE ROI.

» Avez-vous à vous plaindre d'un outrage?

D. GARCIA

» Je connais celui qui m'a offensé.

LE ROI.

» Qui est-il?

D. GARCIA.

» J'ignore son nom.

LE ROI.

» Indiquez-le moi.

D. GARCIA.

» C'est ce que je vais faire. (*A D. Mendo.*) Je vou-
» drais vous entretenir un moment d'une affaire
» importante, mais le roi ne doit pas assister à cette
» explication.

D. MENDO.

» Je vous attends dans la salle voisine.

LE ROI.

» Où allez-vous, Garcia ?

GARCIA (sortant).

» Exécuter l'ordre que vous venez de me donner.

LE ROI.

» Sa douleur m'afflige, il me tarde de savoir de
» qui il a à se plaindre.

D. GARCIA (à D. MENDO derrière le théâtre).

» Voilà ce que c'est que l'honneur. (*Il le frappe*
» *de son poignard.*)

D. MENDO.

» Je suis mort !

Le roi ordonne qu'on arrête le meurtrier. Loin de chercher à fuir, Garcia s'avance fièrement. Maintenant que son honneur est vengé, peu lui importe le reste. Autant, tout à l'heure, son langage était confus et troublé, autant maintenant il parle avec assurance et même avec une sorte d'exaltation intrépide. Il révèle au roi le secret de sa naissance et de celle de Blanche, il lui raconte par quelle odieuse provoca-

tion il a été conduit à l'acte de vengeance qu'il vient d'accomplir. « Cet hôte perfide, » dit-il, « à peine » reçu dans ma maison, a osé porter sur Blanche » des regards criminels. Le prenant pour vous, Sire, » par l'effet de je ne sais quel malentendu, j'ai fait » céder ma juste colère au devoir d'un sujet fidèle, » je l'ai respecté. Mais cette erreur une fois recon- » nue, l'honneur d'un homme tel que moi deman- » dait impérieusement vengeance. J'ai saisi ce poi- » gnard, je lui ai percé le cœur... Vous le voyez » mort, vous m'auriez regardé comme infâme si, » lorsque vous m'avez demandé de vous faire con- » naître celui que j'accusais de m'avoir offensé, » je vous l'eusse montré respirant encore. Eût-il été » le fils du soleil, un des grands de l'état, le premier » dans votre faveur, le second dans votre royaume, » vous savez qui je suis, quel affront j'ai reçu. Voilà » l'offenseur, le coupable, voici le bras qui l'a frappé. » Que ce bras tombe, s'il le faut, sous la hache du » bourreau, mais tant que ma tête reposera sur » mes épaules, *personne, après le roi,* personne ne » m'offensera impunément. » Le roi, pleinement convaincu par cette justification fière et respectueuse, n'a plus pour Garcia que des paroles d'approbation. Il lui confie le commandemant de l'expédition projetée contre Algesiras, et le nouveau général part aussitôt pour l'Andalousie.

Ce dévouement terrible a, tout à la fois, le mérite de frapper fortement l'imagination par ce qu'il a d'imprévu, et cependant, de ressortir si merveilleusement du sujet et des positions données qu'on n'en

est pas surpris, qu'il semble que l'action ne pouvait finir autrement et que l'horreur même de l'assassinat disparaît sous l'intérêt habilement excité en faveur de Garcia. Son rôle est un des plus beaux qu'il y ait au théâtre, un des plus complets, des plus conséquents. Grave, mesuré, courtois, modeste ou plutôt réservé et contenu comme tout homme de sens qui a subi l'épreuve du malheur, il garde pourtant au fond de son cœur le sentiment de la grandeur de son origine et un orgueil qui, devant la moindre insulte, se réveille, d'autant plus terrible qu'il a été plus comprimé. C'est l'idéal du caractère castillan tel que l'histoire nous le montre aux grandes époques de l'Espagne, tel qu'on en a vu encore quelques exemples dans des temps plus rapprochés de nous. Nous disons du caractère castillan et non du caractère espagnol pris dans un sens absolu. Les différentes races pui peuplent l'Espagne ont conservé, en effet, des tiypes trop distincts, quelquefois trop contraires, pour qu'il soit possible de les peindre sous les mêmes traits, même en les généralisant beaucoup. Il y a loin de la gravité taciturne et fière, du bon sens simple et droit du castillan, à la vive imagination, à la loquacité vaniteuse, à la brillante légèreté de l'Andaloux, et c'est peut-être pour n'avoir pas tenu assez de compte de ces différences que presque tous ceux qui ont voulu juger ce pays sont tombés dans tant de contradictions.

## CHAPITRE XLVII

### ROJAS. — LA BLANCHISSEUSE DE NAPLES OU PHILIPPINE LA CATANÉENNE

Après Garcia del Castañar, la composition tragique la plus remarquable de Rojas nous paraît être le *Prodige de la fortune* ou la *Blanchisseuse de Naples* ou *Philippine la Catanéenne.* Nous devons remarquer qu'il n'en est pas l'auteur unique. Par un procédé assez usité alors en Espagne et qui, de nos jours, s'est renouvelé parmi les vaudevillistes, il s'était associé deux collaborateurs (1).

Le *Prodige de la fortune* est sans doute un drame trop défectueux, trop mal conduit pour mériter d'être compté parmi les chefs-d'œuvre, mais le caractère de l'héroïne a tant d'originalité et de naturel tout à la fois qu'il décèle à lui seul l'inspiration d'un esprit puissant et fécond.

C'est à Naples, au quatorzième siècle, à la cour de la

(1) On trouve, à cette époque, des comédies espagnoles composées par trois, quatre, sept et même neuf auteurs.

célèbre reine Jeanne, que se passe l'action. Philippine, née dans les derniers rangs du peuple, mais douée d'un esprit altier, d'une imagination vive et élevée, d'un cœur passionné, apparaît d'abord en proie à la lutte inévitable de ses instincts fiers et généreux contre l'humiliation de sa pauvre et obscure destinée. Elle se sent appelée, par une fatalité qui n'est que la manifestation de sa nature, à une autre existence. Tout la blesse, tout la froisse dans les habitudes étroites, grossières auxquelles elle est encore condamnée. Elle n'a personne avec qui elle puisse échanger une idée ni un sentiment. Ses amies, ses compagnes ne la comprennent pas, et tout en subissant l'ascendant de sa supériorité, peu s'en faut qu'elles ne croient voir des indices de folie dans les mélancoliques et capricieuses préoccupations auxquelles elle s'abandonne.

Une circonstance fortuite vient bientôt la placer sur un théâtre plus proportionné à ses facultés. Dans un moment de trouble et de danger publics, elle donne à la reine, qui ne la connaît pas, des preuves d'un courageux dévouement. La reine la fait venir auprès d'elle, l'établit dans son palais, lui confie ses chagrins, ses projets, et la favorite ne tarde pas à prendre sur sa maîtresse l'empire que les âmes fortes ou seulement exaltées sont naturellement appelées à exercer sur les âmes faibles. C'est à elle que cette princesse renvoie tous les soins du gouvernement, c'est à elle qu'elle s'en remet pour la distribution des faveurs et des emplois. Tout passe par ses mains. La reine semble n'avoir plus d'autre

pensée que de la combler des témoignages de sa bienveillance. On dirait que Jeanne met une sorte de vanité à prouver l'étendue de sa puissance par l'abandon même qu'elle en fait à une personne naguère encore si éloignée des grandeurs et du pouvoir.

Dans cette situation si nouvelle, Philippine éprouve un véritable éblouissement. Elle se montre animée d'un désir puéril de faire sentir ce qu'elle peut à ceux que sa fortune inouie étonne et mécontente. Le poète peint merveilleusement les effets de l'enivrement de la faveur et de la toute-puissance sur un esprit que rien n'y avait préparé. Il n'exprime pas avec moins de bonheur les jalousies secrètes des courtisans et la haine dont ils poursuivent les favoris que les rois sont allé chercher dans des conditions inférieures, haine plus vive et plus profonde, peut-être, lorsqu'un calcul d'ambition la cache sous des apparences bienveillantes et lorsqu'un bienfait sollicité et reçu semblerait devoir la changer en reconnaissance.

Cependant, l'entraînement auquel Philippine est livrée ne va pas jusqu'à dénaturer complètement ses nobles penchants. Sauf quelques moments d'excitation, on la retrouve bonne, généreuse, sensible, prompte à oublier les injures, dévouée surtout à la faible princesse dont elle est l'unique conseiller, le seul soutien. Ce dévouement est mis à une terrible épreuve.

La reine s'est vue contrainte, par la force des armes et par la révolte, à épouser le prince André de

Hongrie. Le souvenir de la violence qu'elle a subie, le caractère faux, impérieux et brutal d'André, la défiance qu'une union formée sous de tels auspices ne pouvait manquer de faire naître de part et d'autre, tout se réunit pour susciter entre les deux époux une aversion qui devient bientôt une haine mortelle. André a conçu le projet de donner la mort à sa femme et de s'emparer du trône. Avertie par de nombreux indices des dangers qui la menacent, Jeanne s'échappe au milieu de la nuit du lit nuptial; saisie de terreur, elle va chercher des consolations et des secours auprès de son amie, elle lui raconte qu'elle a entendu son perfide époux révéler à haute voix, dans l'agitation d'un songe, son sanguinaire projet, qu'elle a vu, caché auprès de lui, le poignard dont il devait la frapper.

PHILIPPINE.

« Madame, ma maîtresse, ne perdons pas le
» temps en de vains récits. Je sens que mon indigna-
» tion ne peut plus se contenir, qu'elle a besoin d'é-
» clater. Appelons tous vos serviteurs, que Naples se
» réveille au milieu des ténèbres et du silence de la
» nuit pour accourir à votre secours, je lui servirai
» de guide.

LA REINE.

» Philippine, calmez-vous, je désire des remèdes
» moins violents et d'un effet plus certain.

PHILIPPINE.

» Parlez au peuple.

LA REINE.

» Il a su le gagner, peut-etre ne serai-je pas écoutée.

PHILIPPINE.

» Révélez sa trahison.

LA REINE.

» Comment la prouver? Pour se justifier, il lui suf-
» fira de la nier.

PHILIPPINE.

» Adressez-vous aux grands.

LA REINE.

» Le temps me manque.

PHILIPPINE.

» Fuyez loin du palais.

LA REINE.

» Ce serait me déclarer coupable.

PHILIPPINE.

» Parlez donc au roi.

LA REINE.

» Dans quel but?

PHILIPPINE.

» Pour qu'il apprenne que vous connaissez son des-
» sein et qu'il vous sache gré de votre silence.

LA REINE.

» Et le danger ne restera-t-il pas le même après
» cette explication?

PHILIPPINE.

» Essayez de l'émouvoir par vos larmes.

LA REINE.

» Il est mon ennemi.

PHILIPPINE.

» Plaignez-vous avec fermeté.

LA REINE.

» Il est aveuglé par sa fureur.

PHILIPPINE.

» Demandez grâce.

LA REINE.

» Je ne suis pas coupable.

PHILIPPINE.

» Ayez recours aux tendres prières.

LA REINE.

» Il est inflexible.

PHILIPPINE.

» Eh bien ! si rien de tout cela ne suffit pour vous » sauver, si en effet il veut vous tuer, devancez son » réveil et frappez.

LA REINE.

» Auras-tu le courage...

PHILIPPINE (lui prenant le poignard qu'elle tient à la main).

» Vous verrez bientôt son sang. »

Cette terrible scène est bien autrement énergique dans le texte espagnol. Il nous a surtout été impossible d'approcher de l'effrayante concision d'une phrase qui est restée proverbiale : c'est celle par laquelle la favorite, après avoir vainement indiqué à sa maîtresse tout autre moyen de salut que l'assassinat, se décide à lui donner le conseil coupable que la reine essaye évidemment de lui arracher : *madruga y mata primero*, ce qui signifie littéralement : *Réveillez-vous de bonne heure et tuez d'abord.*

Le meurtre est consommé, l'indignation publique en signale les auteurs. Le roi de Hongrie, frère du malheureux André, vient, à la tète d'une armée, demander vengeance des assassins. Tout cela, on le sait, est conforme à l'histoire. Rien de plus dramati-

que que le changement qui s'opère dans l'âme de Philippine. Sous le poids du remords, en face du châtiment qui la menace, cette femme, jadis si altière, si courageuse, a perdu toute son énergie. Elle a besoin d'épancher son cœur, elle fait appeler un vieux courtisan qu'elle a protégé dans le temps de sa prospérité et qu'elle regardait comme son ami, elle lui confesse le crime qu'elle a commis et lui demande ses conseils, son appui; mais, au lieu de la consoler, il ne lui fait entendre que des expressions de mépris et d'horreur. Tremblante, éperdue, elle se décide à écrire au roi de Hongrie, et renonçant à se justifier à ses yeux, elle essaie au moins de s'excuser en lui expliquant qu'elle n'a fait qu'obéir aux ordres de la reine. Cette imprudente démarche hâte sa perte. Le roi de Hongrie, loin d'écouter ses supplications, se présente à sa belle-sœur, lui montre la lettre de Philippine et exige la mort de celle qui vient de signer en quelque sorte son arrêt. La reine, ainsi dénoncée par sa complice qui lui avait promis le secret, l'abandonne à la justice. Elle est arrêtée, emprisonnée, bientôt condamnée, et c'est un homme qu'elle aime qui se charge de lui notifier sa condamnation! L'aspect de l'échafaud, désormais inévitable, lui rend le calme que la crainte et l'incertitude lui avaient ravi. Ses remords se sont apaisés par le sentiment de l'expiation. Son esprit, toujours prompt à s'exalter, se distrait de la pensée du sang qu'elle a versé par celle que sa mort, en la présentant au public comme la seule coupable, va sauver l'honneur de la faible princesse à qui elle avait voué son existence et pré-

server l'Italie des désastres de la guerre. C'est avec une sorte de joie qu'elle marche au supplice. Mais à peine a-t-elle quitté sa prison que la reine, bientôt revenue du mouvement de colère qui l'a portée à sacrifier son amie, se livre au plus violent désespoir. N'écoutant plus aucun conseil, dédaignant toute considération personnelle, elle est prête, s'il le faut, à prendre sur elle-même la responsabilité de l'assassinat de son mari. Elle se précipite hors de son palais pour arrêter le bras du bourreau. Un affreux spectacle lui apprend que tout est terminé. Le corps de Philippine suspendu à une potence et sa tête clouée sur un pieu, tel est le dénouement de ce terrible drame, nous disons le dénouement en action, car il est mis, le croirait-on? sous les yeux du spectateur, et cette pièce a encore été jouée de nos jours.

Le rôle de l'héroïne y est tout, mais c'est une puissante conception. Les impressions si diverses que Philippine reçoit successivement des vicissitudes de son existence, ces alternatives de force et de faiblesse, d'exaltation et d'abattement, cette ambition effrénée mêlée d'une sensibilité profonde, l'inquiétude mélancolique qui ne la quitte jamais complètement, dont elle parvient à peine à se distraire pour quelques instants dans le tumulte des passions et dans l'enivrement de la fortune, c'est bien là la fidèle peinture d'une de ces organisations brillantes et incomplètes, trop peu en rapport avec le monde réel pour ne pas se briser tôt ou tard contre lui et dont la destinée est d'acheter un peu d'éclat et quelques jouissances bien vives par une existence presque

tout entière de douleur et de souffrances. La beauté de cette combinaison a merveilleusement inspiré le poète, et nulle part, peut-être, Rojas ne se montre plus élevé, plus énergique, plus exempt d'affectation déclamatoire et de mauvais goût que dans quelques-unes des scènes indiquées tout à l'heure.

## CHAPITRE XLVIII

### ROJAS. — IL N'EST PAS PERMIS D'ÊTRE ROI ET PÈRE, ETC.

Un drame de Rojas, *Il n'est pas permis d'être roi et père*, a servi de modèle au chef-d'œuvre de Rotrou, à *Venceslas*. La nature de l'action, les personnages, tout est emprunté à l'ouvrage espagnol, sauf une complication d'intrigues amoureuses dans laquelle Rotrou a été assez malheureusement inspiré par la fade galanterie du temps. Il est pourtant juste de dire que si le poète français a fait preuve de peu de génie inventeur dans son imitation, si les intentions profondément dramatiques qu'on admire dans *Venceslas* n'ont pas été créées par lui, il se les est en quelque sorte appropriées en élevant jusqu'à une énergie sublime ce qui quelquefois, dans l'original, par le vice de l'expression ou par l'abus des métaphores gongoriques, tombe dans l'extravagance ou dans la platitude.

Bien que quelques autres ouvrages de Rojas con-

tiennent encore des éléments vraiment tragiques, ils y sont généralement perdus au milieu de trop d'absurdités pour que nous croyions devoir nous y arrêter. Nous ne dirons rien des *Aspics de Cléopâtre*, du *Faux prophète Mahomet*, de la *Jalousie de Rodomont*. Dans *Progné et Philomène*, Rojas n'a pas craint de mettre en scène toute l'histoire de ces deux personnages fabuleux telle qu'elle nous a été donnée par la mythologie, à l'exception pourtant de leur métamorphose. Le sujet est, d'ailleurs, traité à l'espagnole, avec tous les incidents inhérents aux usages péninsulaires du XVII[e] siècle. Térée, en entrant à Athènes, y est accueilli par des salves d'artillerie. Il envoie son frère Hippolyte combattre les *Valaques*, et bientôt Hippolyte vainqueur fait son entrée triomphale au bruit du tambour dans la capitale de la Thrace. Ces anachronismes matériels nous font rire aujourd'hui. Pour qu'on se les soit permis à l'époque illustrée par Calderon, Moreto, Rojas, Solis, par tant d'autres écrivains d'un esprit aussi poli qu'éclairé, il faut croire qu'on n'attachait alors qu'une très mince importance à l'exactitude du costume. Peut-être, après tout, sont-ils moins choquants que certains disparates de mœurs et d'idées auxquels les poètes n'ont pas su se soustraire même de nos jours et qui, aux yeux des hommes instruits et réfléchis, portent une si grave atteinte à la prétendue vérité, à la couleur locale si vantée de leurs tableaux des siècles passés et des pays étrangers.

## CHAPITRE XLIX

ROJAS. — COMÉDIES DE CAPE ET D'ÉPÉE ET DE FIGURON. — LE MAITRE VALET. — D. LUCAS DEL CIGARRAL. — OUVRIR LES YEUX, ETC.

Nous avons dit que Rojas, dans le genre comique, n'était pas beaucoup inférieur à Moreto. Une de ses meilleures pièces est celle du *Maître et Valet*, assez généralement désignée sous un second titre dont la forme sentencieuse a beaucoup plus de grâce et de portée en espagnol qu'en français : *Où commence l'injure finit la jalousie*. C'est le premier type d'une idée que, depuis, on a souvent reproduite sur la scène. Un jeune homme, avant d'épouser une personne qu'on lui destine mais qu'il ne connaît pas et dont il croit avoir quelques motifs de suspecter les sentiments, veut étudier à loisir son caractère et ses dispositions. Il a recours pour cela à un artifice dont l'extrême inconvenance est aussi bien déguisée que possible, dans le drame de Rojas, par les incidents qui l'ont précédé. Changeant avec son valet de nom et de qualité, il l'introduit à sa place dans la famille

de sa fiancée où il l'accompagne lui-même pour le surveiller et tout voir sans être remarqué. Il est facile de comprendre ce que peuvent amener de situations comiques la lourde et prétentieuse sottise du valet prenant goût peu à peu à un rôle qu'il n'a d'abord accepté qu'avec répugnance, l'impatience et la colère du maître obligé de supporter silencieusement des balourdises qui menacent à chaque instant de faire échouer son projet et assez mal reçu parfois lorsque, ne pouvant plus se contenir, il essaye d'y mettre fin, l'étonnement du beau-père en présence du gendre étrange qu'il croit avoir choisi, le désespoir de la jeune fille qui, épouvantée du sort auquel on la destine en la livrant à un tel époux, ne peut d'ailleurs se défendre de l'impression que produisent sur son cœur la figure, la bonne grâce, l'esprit et la bravoure du prétendu valet. Les scènes les plus divertissantes, peut-être, sont celles où le valet véritable, insulté et provoqué par un rival qui le prend pour son maître, commence à s'apercevoir que le déguisement dont on l'a affublé a bien aussi quelques inconvénients et s'épuise, pour y échapper, en stratagèmes burlesques; lorsqu'enfin il ne sait plus comment cacher sa poltronnerie, ce n'est pas contre l'offenseur qu'il fait éclater son ressentiment, tout au contraire, il s'emporte contre le beau-père futur qui, surpris de le trouver si patient, essaye, en vrai gentilhomme, de l'exciter à venger son honneur. Une pareille situation est digne de Molière, et il y eût à peine porté plus de naturel et de comique. Ces diverses scènes, pleines d'esprit, d'enjouement et se

liant à une intrigue intéressante et bien conduite quoiqu'un peu trop compliquée, font de cette comédie une des plus agréables du théâtre espagnol.

Imitée, ou plutôt traduite librement par Scarron sous le titre de *Jodelet maître valet*, elle obtint en France, dans les premières années du règne de Louis XIV, un succès prodigieux dont la platitude et la grossièreté de cette imitation reportent nécessairement tout l'honneur sur ce qu'il y avait de neuf et de piquant dans la conception de Rojas. Ce succès peut d'ailleurs s'expliquer par l'imperfection du goût de l'époque, que Corneille commençait seulement à épurer, mais il est plus difficile de concevoir qu'il se soit soutenu à toutes les reprises successives de cette œuvre informe et que Préville se soit fait applaudir encore dans le rôle de Jodelet.

L'idée première de la charmante comédie du *Jeu de l'amour et du hasard* a probablement été puisée aussi dans l'ouvrage de Rojas, si non directement, (on n'étudiait plus guère en France les poètes espagnols du temps de Marivaux,) au moins à travers la mauvaise copie de Scarron. Mais le génie particulier des deux écrivains a tiré, de combinaisons presque semblables, un parti bien différent. Là où le poète castillan a trouvé les éléments d'une comédie franche, gaie et ingénieuse, Marivaux a trouvé la matière d'une étude métaphysique dans laquelle les mystères du cœur et de la vanité sont dévoilés avec une subtilité et une finesse charmantes.

Un autre drame de Rojas qui, dans un genre un peu différent, n'est peut-être pas inférieur au précé-

dent, c'est *D. Lucas del Cigarral* (1), l'une des plus célèbres parmi les pièces de *Figuron* ou de caractère. Il y a peint en traits un peu chargés, mais fortement comiques, les ridicules d'un provincial qui, tout fier du rang qu'il occupe dans sa petite ville et habitué à l'obséquieuse déférence de parents ou de voisins plus pauvres que lui, se trouve tout à coup transporté hors du théâtre où il exerce fort insolemment cette espèce de domination. On a arrangé son mariage avec une jeune personne de Madrid, et il vient la chercher pour la conduire à Tolède où il doit l'épouser, mais dans ce trajet de quelques heures, la pauvreté de son esprit, son insurmontable présomption, la bizarre grossièreté de ses manières révoltent tellement sa fiancée et son futur beau-père, il seconde si merveilleusement, malgré sa jalousie ou plutôt par la maladresse de sa jalousie, les entreprises d'un rival préféré, il donne, avec une stupidité si confiante et si gourmée, dans les pièges qui lui sont tendus, que le mariage projeté finit par se rompre. Les nombreux incidents accumulés, sans trop d'invraisemblance, dans ce très court voyage, sont d'une extrême gaîté et donnent beaucoup de mouvement à l'action. Rojas, comme pour mieux faire ressortir la physionomie du principal personnage, a mis en contraste avec lui un autre amant également dédaigné, presque aussi insupportable par la fadeur de la galanterie et la re-

(1) Cette pièce a encore un second titre peu facile à traduire, comme tous ceux qui sont formés d'un proverbe : *Entre bobos anda el juego, le jeu roule entre des sots.*

cherche affectée de son langage que D. Lucas par sa sotte rusticité.

Cette pièce, qui a une ressemblance incomplète avec une jolie comédie de Tirso de Molina, *De Tolède à Madrid*, a été, comme le *Maître valet*, transportée sur la scène française au commencement du règne de Louis XIV au moyen d'une traduction libre de Thomas Corneille qui, nous ne savons trop pourquoi, en a légèrement modifié le titre : au nom de *D. Lucas*, il a substitué celui de *D. Bertrand del Cigarral*.

Dans *Ouvrir les yeux*, Rojas a tracé un tableau gracieux et animé des artifices et de l'avidité des femmes galantes, des pièges qu'elles tendent à leurs amants et de ceux où elles peuvent tomber elles-mêmes lorsqu'elles s'attaquent à des roués ou à des chevaliers d'industrie. Cette comédie est un enchaînement de situations piquantes autant qu'inattendues ; les dialogues en sont pleins de sel, d'esprit et d'une élégante facilité ; elle abonde en traits de mœurs et de caractère. Ce qui nous y frappe encore, c'est la décence parfaite avec laquelle le poète a traité un sujet quelque peu difficile à produire sur le théâtre. Lope n'avait pas eu la touche aussi délicate dans un drame qui, d'ailleurs, n'est pas à beaucoup près sans mérite et dont nous avons dit quelques mots, le *Filet de Fenise*.

La même habileté à peindre les ridicules, la même puissance d'invention pour imaginer les incidents propres à les mettre en relief, la même abondance de reparties et d'étincelantes tirades, distinguent un autre ouvrage de Rojas : *Ce que c'est que les femmes*.

Nous ne pousserons pas plus loin l'analyse du théâtre de ce poète : nous croyons avoir indiqué tous ceux de ses drames qui ont mérité et conservé quelque réputation.

## CHAPITRE L

SOLIS. — L'AMOUR A LA MODE. — UN SOT EN FAIT CENT. — LA BOHÉMIENNE A MADRID, ETC.

D. Antonio de Solis est du petit nombre des écrivains espagnols du XVIIe siècle dont la vie a laissé quelques traces. Né à Alcala en 1610, il écrivit à dix-sept ans sa première pièce de théâtre. Il devint bientôt après secrétaire du comte d'Oropesa, successivement vice-roi de Navarre et de Valence et président du conseil des ordres. La protection de ce seigneur et probablement aussi la réputation que Solis s'était déjà acquise par ses compositions dramatiques lui firent obtenir, avec le titre de secrétaire du roi, un emploi assez considérable à la secrétairerie d'Etat. Plus tard, il fut nommé aux fonctions officielles d'historiographe des Indes, et c'est en cette qualité qu'il publia cette brillante histoire de la conquête du Mexique qui est peut-être son principal titre de gloire. Comme Lope, Tirso, Calderon

et Moreto, il finit par embrasser l'état ecclésiastique, et vers la fin de sa vie, il renonça tout à fait au théâtre. Il mourut à Madrid, le 19 avril 1686.

De tous les auteurs comiques qu'a produits l'Espagne, aucun, peut-être, après Calderon et Lope, n'est aussi connu hors de la péninsule. Sa renommée d'historien s'est en quelque sorte confondue dans l'esprit des étrangers avec celle qu'il a méritée comme poète et en a augmenté l'éclat. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut expliquer le retentissement extraordinaire d'un nom qui, dans les fastes de l'art dramatique, ne doit certainement pas être mis au premier rang, bien qu'il occupe au second une des plus honorables.

Ce n'est pas dans ses comédies héroïques qu'il faut chercher les éléments d'une juste appréciation de son incontestable talent. Conceptions forcées, plans extravagants, style affecté et obscur, on y trouve au plus haut degré tous les défauts qui, plus tard, lorsque le mauvais goût qui les tolérait alors et quelquefois les faisait applaudir vint à disparaître, jetèrent sur ce genre de drames le discrédit absolu dans lequel l'injustice habituelle des réactions enveloppa si longtemps des œuvres à d'autres égards dignes d'estime. En parcourant, dans le recueil des œuvres de Solis, ces monstrueuses et insipides productions, on a peine à concevoir qu'elles aient été écrites par l'homme dont les comédies de cape et d'épée rappellent d'une manière si heureuse la manière brillante et ingénieuse de Calderon lui-même.

C'est en effet le modèle que Solis paraît s'être pro-

posé et qu'il a souvent imité avec succès. Il semble avoir appris de lui l'art de nouer une intrigue compliquée, de soutenir l'intérêt par des incidents inattendus et habilement enchaînés l'un à l'autre. Il n'a pas, sans doute, cet éclat d'imagination, cette richesse de poésie qui donnent tant de prix aux plus médiocres ouvrages de Calderon, mais il lui a emprunté l'élégance harmonieuse et facile de la versification, la pureté du style, le beau langage, la plaisanterie fine et gracieuse, ce ton exquis de bonne compagnie, mêlé d'idées subtiles et alambiquées, qui constituaient dans sa plus noble et sa plus séduisante expression le goût de l'époque.

La meilleure comédie de Solis, c'est l'*Amour à la mode*, qui est certainement aussi un des chefs-d'œuvre de la scène espagnole. Les qualités que nous venons d'indiquer y sont toutes réunies à un degré éminent. C'est la satire piquante d'un travers trop commun dans les sociétés usées par le luxe de la civilisation qui, sous les dehors et l'expression passionnée de l'amour, déguisent le manège imposteur d'une galanterie née de la vanité et de l'ennui. On a remarqué que les caractères principaux semblent imités d'une très jolie pièce de Calderon, *Les matinées d'Avril et de Mai*. Quoiqu'il en soit, l'*Amour à la mode* présente un tableau de mœurs plein d'élégance, d'enjouement, souvent même de force comique, et la grâce délicate dont il est rempli en rend la lecture vraiment délicieuse. Peu de temps après son apparition sur le théâtre de Madrid, Thomas Corneille, cet infatigable traducteur des

drames espagnols, en fit représenter à Paris une imitation qui porte le même titre.

Nous ne savons comment traduire celui d'une autre comédie de Solis qui a aussi une assez grande réputation et qui la mérite jusqu'à un certain point. Elle s'appelle en espagnol : *Un bobo hace ciento*, ce qui, traduit à la lettre et en se préoccupant plus de l'exactitude du sens que de l'élégance ou même de la correction, signifierait : *Un sot en fait cent.* La pensée exprimée par cette locution proverbiale, c'est que les balourdises d'un homme dépourvu de raison, de tact et de mesure peuvent déconcerter les projets de plusieurs personnes de sens et d'esprit, les brouiller ensemble, les mettre aux prises et les précipiter dans d'inextricables embarras, même sans que l'auteur de ces malentendus en ait ni l'intention, ni la conscience. Cette idée ingénieuse prêtait à des effets dramatiques que Solis a su atteindre avec beaucoup de sel et de gaité. Le ridicule héros de cette amusante comédie est très bien caractérisé : il réunit, à la fatuité outrecuidante du *Charmant D. Diego*, la grossière suffisance de *D. Lucas del Cigarral*, ce qui ne veut pas dire, cependant, que Solis ait égalé ces deux créations si originales et si accomplies de Moreto et de Rojas. L'intrigue, dans un pareil sujet, devait nécessairement être fort compliquée, mais la mesure est tellement dépassée que, parfois, il est impossible au lecteur le plus attentif de saisir les ressorts de l'action et que pour lui, *le divertissement devient une fatigue.*

La *Bohémienne à Madrid* est aussi une pièce très

agréable, mais qui n'ajoute pas beaucoup à la gloire de Solis. Bien qu'elle porte son nom, il y en a eu, en effet, bien peu de part. Non seulement le fond, le caractère, presque tous les détails sont pris dans la célèbre nouvelle de Cervantes, mais c'est à Montalvan, qui avait le premier transporté sur le théâtre ce joli roman, que Solis a emprunté l'enchaînement des scènes et même la majeure partie de la versification. Il s'est borné à refondre l'œuvre de son devancier qu'il a rendue plus simple, plus vive, plus régulière et plus vraisemblable au moyen de quelques retranchements et de quelques additions heureusement imaginés. Quelle que soit, au surplus, la part à faire entre les trois poètes, la *Bohémienne à Madrid*, dans la forme définitive que lui a donnée Solis, est, nous le répétons, une fort agréable comédie. Le héros est un jeune homme riche et bien né qui, éperdument épris d'une jeune fille appartenant à une troupe de Bohémiens, vient de se décider, pour ne pas se séparer d'elle, à s'enrôler parmi ces vagabonds et à adopter leur vie aventureuse lorsqu'on découvre que sa chère *Preciosa* a été enlevée dans son enfance à de nobles parents. *Preciosa* est vraiment ravissante par le mélange de passion, de dévouement, de gaîté, de caprice, par la vivacité ingénieuse et la hardiesse originale qui animent tout son rôle. La peinture des mœurs de ses sauvages compagnons est un tableau des plus divertissants.

C'est encore une jolie comédie que le *docteur Carlin*, où Solis, reproduisant, sans servilité cette fois, une idée déjà traitée par Quevedo, nous montre un

médecin dont la profession apparente n'est qu'un voile commode destiné à couvrir les intrigues amoureuses dont il se rend l'intermédiaire. Pour dénouer les fils croisés de ces in rigues, pour échapper aux difficultés amenées par l'incroyable audace de ses entreprises, il se jette dans un labyrinthe de mensonges et d'impostures qui finissent par tourner contre lui-même en lui suscitant des obstacles imprévus. Sa femme, qu'il est obligé de prendre pour auxiliaire, hors d'état de comprendre des plans aussi embrouillés, contribue encore, par les bévues de son zèle empressé et maladroit, à le faire échouer. Rien de plus gai que cet *imbroglio*.

## CHAPITRE LI

AUTRES POÈTES DRAMATIQUES DU TEMPS DE PHILIPPE IV. — ZARATE. — CUBILLO DE ARAGON. — LEYVA. — MENDOZA. — PÈDRO ET LOUIS DE CUELLO. — ARELLANO-DIAMANTE.

Nous avons successivement caractérisé les principaux poètes dramatiques du règne de Philippe IV, ceux qui, par un mérite éminent et par des traits vraiment distinctifs, ont le plus contribué à former la physionomie littéraire de ce siècle. Il nous reste à parler d'un assez grand nombre d'écrivains qui, sans prendre un rang aussi élevé, sans occuper dans l'histoire du théâtre une place aussi marquante, y ont laissé, à la même époque, une trace durable.

L'un des plus célèbres est D. Francisco Lopez de Zarate. D'abord militaire, puis secrétaire d'un ministre et officier de la secrétairerie d'état, il consacra exclusivement aux lettres les dernières années de sa vie et mourut plus que septuagénaire en 1658. Doué pour la poésie lyrique de facultés assez éminentes, c'est surtout dans ce genre qu'il mérite sa réputation, mais le théâtre était alors tellement à la

mode que tous les hommes de quelque talent étaient tôt ou tard entraînés à s'essayer dans cette carrière si séduisante, où la gloire, la faveur et la fortune s'obtenaient avec tant de rapidité, quelquefois même avec tant de facilité. On a de lui un assez grand nombre de drames, mais quoique, dans plusieurs, on trouve par moments des traits ingénieux et un certain éclat de poésie, un seul, dont nous parlerons tout à l'heure, peut être considéré comme une œuvre vraiment digne d'estime.

Dans tous les autres, on est péniblement frappé de l'exagération des défauts qui défiguraient alors les ouvrages des grands maîtres et de l'absence presque absolue des qualités par lesquelles ils les compensaient. Des intrigues absurdes et péniblement compliquées, sans intérêt, sans vraisemblance, sans possibilité même, un style que l'excès du *gongorisme* rend souvent inintelligible et où l'on serait tenté de voir une parodie si d'aussi monstrueux écarts ne revenaient que par intervalles, telle est, en peu de mots, l'analyse de la plupart des comédies de Zarate. Le bon sens et le goût semblent en être également bannis.

Dans l'une des plus connues, le *Précepteur d'Alexandre*, on voit le héros de la Macédoine, fort jeune encore, engagé avec une *duchesse Octavie* dans une intrigue amoureuse dont le roi Philippe, son père, est fort contrarié parce qu'il veut lui faire épouser la princesse de Syrie et qu'il destine la duchesse elle-même à l'*infant* de Tyr. Pour rompre les fils de cette intrigue, le roi, par le conseil d'A-

ristote, se décide à charger Alexandre d'une expédition contre les Perses. Alexandre se met aussitôt en campagne. Bientôt après, il revient victorieux et raconte à son père, à travers une foule de métaphores ampoulées, la défaite de l'ennemi, la prise de Babylone, de Suse, de vingt-cinq autres places, la soumission des Mèdes, des Caspiens et de tout l'Orient. Mais son amour n'a fait que s'accroître au milieu de ces éclatantes distractions. Après de nouvelles tentatives pour combattre cette passion impérieuse, Aristote, convaincu de l'inutilité de ses efforts, se décide à entrer dans les sentiments de son élève, et par un stratagème assez ridicule, il décide le roi à ne plus y mettre obstacle. Voilà comment Zarate comprenait l'antiquité, comment il savait mettre en scène les personnages historiques. Il y a dans cette pièce un *Gracioso* qui s'appelle *Tabac* et qui joue continuellement sur son nom. Il y est question du Capitole, de César. Ce qui est surprenant, c'est qu'une telle rapsodie se soit maintenue au théâtre jusqu'à une époque très rapprochée de nous et y ait longtemps obtenu un très grand succès. Les vieillards se souviennent encore du costume de l'acteur qui représentait Aristote, en petit manteau d'abbé, en perruque et en souliers à boucles.

Il est difficile de comprendre que l'auteur du *Précepteur d'Alexandre* soit aussi celui de La *Présomptueuse et la Belle*, pièce charmante, dont l'intrigue animée et divertissante, la force comique, le style enjoué et naturel, rappellent tout à fait la manière de Moreto. L'étonnement s'accroît lorsqu'on remar-

que que cette pièce n'est autre chose qu'une satire très piquante dirigée contre un travers d'esprit qui constitue précisément le défaut principal de Zarate dans ses autres ouvrages. Il y attaque, en effet, avec les armes puissantes du ridicule et de l'ironie, le *gongorisme*, l'exagération de ce qu'on appelait le *Cultisme*, c'est-à-dire la subtilité recherchée de la pensée rendue plus saillante encore par l'abus des métaphores et par l'affectation des expressions inusitées ou détournées de leur sens ordinaire. L'héroïne, à qui il ne refuse, d'ailleurs, ni la beauté, ni l'esprit, est une véritable *précieuse*, une *femme savante*, dans le sens immortalisé par Molière. Il est impossible de n'être pas frappé de l'analogie qui existe entre quelques passages du chef-d'œuvre de Zarate et certaines scènes de notre grand poète. Nous nous bornerons à indiquer, dans la comédie espagnole, celle où un valet, déguisé en officier, raconte à la précieuse ses campagnes, ses prodigieux exploits et, dans son entraînement, veut même lui montrer les traces de ses blessures. Nous ajouterons, et l'ombre de Molière ne s'en offensera certainement pas, que l'honneur de l'invention appartient incontestablement à Zarate puisqu'il était mort un an avant la première représentation des *Précieuses ridicules* et dix ans avant celle des *Femmes savantes*.

D. Alvaro Cubillo de Aragon, dont on ne sait absolument rien si ce n'est qu'il écrivait sous Philippe IV, ce qu'attestent les nombreuses allusions à

des événements du temps contenues dans quelques-uns de ses ouvrages, Cubillo de Aragon se distingue par des qualités absolument différentes de celles que nous venons de signaler dans Zarate. Peu d'élan poétique, peu de force comique, mais des conceptions heureuses et spirituelles qui, plus largement développées, pourraient produire des effets assez puissants, des sentiments aimables et élevés, un bon sens qui se fait remarquer à la fois dans la simplicité régulière de l'action et dans la pureté du style presque exempt de *gongorisme*, une versification élégante, facile, des dialogues pleins de naturel, d'urbanité, d'enjouement, de bon goût, tels sont les mérites incontestables de la plupart des drames assez peu nombreux qu'il nous a laissés. Il n'en est aucun qu'on puisse classer parmi les chefs-d'œuvre, mais on lit avec plaisir les *Poupées de Marcelline*, jolie bien que fort incomplète esquisse d'une situation assez neuve, celle d'une jeune fille que son premier amour vient surprendre, encore livrée aux amusements de l'enfance ; l'*Amour tel qu'il doit être*, imitation affaiblie, mais très agréable encore, de deux des meilleures pièces de Tirso de Molina, le *Courtisan timide* et *D. Gil aux chausses vertes;* enfin, le *Prince invisible*, satire burlesque et piquante des extravagances auxquelles une vanité sotte crédule et égoïste, entretenue par l'habitude de la flatterie, peut entraîner ces petits souverains, déjà ridicules par le contraste de l'exiguité de leurs États avec la magnificence de leurs titres. Cubillo de Aragon a aussi composé des comédies héroïques. Dans *Le*

*comte de Saldana*, chronique rimée des exploits du célèbre Bernard del Carpio, le problématique vainqueur de Roland, il a mis en œuvre avec un vrai talent les traditions plus qu'incertaines, mais très populaires des premiers siècles de la monarchie, telles qu'elles ont été conservées par les romances. Il règne, dans les deux parties de ce drame, un véritable intérêt, le caractère du héros est très bien tracé, et plusieurs passages pourraient, sans un désavantage trop marqué, soutenir la comparaison avec les belles scènes de Guilen de Castro dans *la Jeunesse du Cid* ou de Lope de Vega dans les *Exploits des Menesès*.

Non plus que Cubillo de Aragon, D. Francisco de Leyva Ramirez n'a rien laissé au répertoire et son nom ne s'attache à aucune œuvre d'un véritable éclat, mais, comme lui, il possédait des dons essentiels aux poètes dramatiques. Des combinaisons ingénieuses, une grande abondance de cette force comique secondaire qui résulte, non pas des caractères, mais des situations et des jeux de l'esprit, une diction pure, simple, naturelle, un talent remarquable à tourner d'une manière piquante ces contes épigrammatiques que les poètes espagnols aimaient à placer, en guise d'apologues, dans la bouche de leurs *graciosos*, c'est plus qu'il n'en faut pour faire vivre la mémoire de Leyva. Le plus connu de ses drames ·est le *Prince stupide*, (*el principe tonto*,) comédie de *Figuron* ou plutôt de caricature, dont le héros, reconnu à la fin pour le fils d'une nour-

rice qui l'a substitué au prince royal d'Athènes, est bien un des types les plus divertissants de la sottise grossière et présomptueuse. Dans la *Dame présidente*, Leyva semble avoir fourni à Montfleury l'idée première de sa *Femme juge et partie*, celle d'une femme déguisée en homme, transformée en juge et appelée à décider du sort de son infidèle, mais là où l'Espagnol a trouvé la matière d'un drame intéressant et touchant malgré son invraisemblance, l'imitateur français, (si pourtant il y a eu imitation,) n'a su puiser que les éléments d'une farce plus licencieuse que gaie, qui n'en eut pas moins l'honneur de balancer le succès du *Misanthrope* à leur apparition simultanée sur la scène.

D. Antonio de Mendoza est l'auteur d'un certain nombre de comédies dont aucune, peut-être, dans son ensemble, ne s'élève au-dessus du médiocre, mais qui attestent pourtant un talent d'un ordre assez élevé. Il a souvent du trait, de la verve, des expressions heureuses, il sait peindre les ridicules, il multiplie d'une façon très amusante les incidents comiques ou burlesques propres à les faire ressortir ou à soutenir l'intérêt. A l'exemple de Calderon, il affecte de se moquer des modes dramatique et politique de son temps, de se railler lui-même, de critiquer par la bouche des *Graciosos* ses propres conceptions, et il excelle parfois dans ce genre de critique. Néanmoins, nous le répétons, ses meilleurs ouvrages ne dépassent pas la ligne de la médiocrité, parce que la composition générale en est presque toujours vi-

cieuse et parce que les caractères qu'ils développent sont trop souvent de vraies caricatures. Dans les *Engagements du mensonge*, il a osé, quelques années après Alarcon, traiter le sujet si admirablement approfondi par ce grand poète. Il est vrai qu'il l'a pris d'une tout autre façon : ses deux menteurs, car il nous en présente deux, sont tout simplement des chevaliers d'industrie qui essayent, en prenant un faux nom, de se procurer les bénéfices d'un riche mariage et dont les stratagèmes rapidement imaginés, exécutés avec esprit, secondés par la crédulité très divertissante de leurs dupes, rappellent ceux de *Crispin rival de son maître*. Une autre comédie de Mendoza, le *Mari fait la femme*, offre, avec certains passages d'un des premiers chefs-d'œuvre de Molière, l'*Ecole des maris*, des analogies tellement frappantes que nous croyons volontiers qu'elle en a été le type, perfectionné et embelli d'ailleurs au delà de toute comparaison. Nous hésitons pourtant à énoncer une conjoncture que nous n'avons vu exprimer nulle part.

Nous continuons à indiquer les ouvrages plus ou moins remarquables que nous ont laissés, comme par hasard, au milieu de tant de compositions médiocres ou détestables, les poètes dramatiques du troisième ordre. Le *Jaloux estreménien*, de D. Pedro Cuello, mérite de figurer dans cette énumération. L'intrigue n'a, en elle-même, rien de bien original. Un vieillard, sur le point d'épouser une jeune personne placée dans sa dépendance, l'entoure de précautions excessives

pour la mettre à l'abri des entreprises que sa beauté pourrait provoquer. Il lui permet à peine d'aller, le dimanche, à la pointe du jour, entendre la messe dans l'église la plus voisine où il a soin de l'accompagner. Tout le reste de la semaine, elle est comme emprisonnée, sous la garde d'une duègne, dans un appartement dont le jaloux a seul la clef et qui, en son absence, ne communique avec l'extérieur que par un tour semblable à celui des couvents. Ces mesures ridicules n'ont d'autre effet que d'exaspérer la jeune fille, de lui inspirer un désir immodéré de recouvrer sa liberté et de la jeter pour ainsi dire dans les bras d'un étourdi qui, lui-même, ne l'ayant jamais vue, se décide à tenter l'aventure, uniquement pour se donner le plaisir d'entreprendre une chose difficile dans laquelle on l'a défié de réussir. Après mille incidents comiques que le hasard bien plus que les combinaisons des deux amants fait tourner à la confusion du vieux jaloux, celui-ci se voit contraint, non seulement de consentir à leur union, mais encore d'épouser lui-même la duègne. Cette comédie, très gaie d'un bout à l'autre, est remarquable aussi par une ingénieuse subtilité de pensées et par un charme d'élégance poétique qui rappelle l'école de Calderon.

Partout, à cette époque, on retrouve l'imitation des qualités si diverses de ce brillant génie. En lisant l'*Avantage de mantes*, de D. Carlos de Arellano, on croit lire un de ces *imbroglios* si compliqués, si spirituels, si attachants, malgré leur invraisemblance,

qui composent une partie considérable du théâtre du rival de Lope. Les *mantes* dont il est ici question, ce sont les voiles longs et épais que les dames portaient à cette époque lorsqu'elles sortaient à pied et qui, confondant dans leur uniformité tous les âges, toutes les conditions, toutes les tailles, tous les visages, favorisaient singulièrement les intrigues amoureuses. Il faut tenir compte de cet usage pour bien apprécier d'innombrables incidents des comédies espagnoles auxquels il donne seul quelque apparence de possibilité.

On ne doit pas confondre avec D. Pedro Cuello, l'auteur du *Jaloux estremenien*, dont nous parlions tout à l'heure, D. Louis Cuello, à qui l'on attribue souvent un drame intitulé le *Comte d'Essex* ou *donner sa vie pour sa dame*. Peut-être n'en aurions-nous pas fait mention si une opinion assez accréditée, bien que d'une authenticité douteuse, ne désignait Philippe IV lui-même comme le véritable auteur de cette pièce. Elle ne manque ni de poésie, ni de mouvement, mais l'absurdité de l'action y étouffe en quelque sorte l'intérêt. Le comte d'Essex, loin d'y conspirer contre sa souveraine, n'a feint d'entrer dans un complot régicide que pour en découvrir les auteurs. Cependant, comme il a négligé d'avertir Elisabeth de ce stratagème, une lettre qu'il écrit au chef des conjurés et qui est interceptée le signale comme complice du crime. Pour se justifier, il faudrait qu'il accusât une femme qu'il aime et qui est compromise dans la conspiration. Il préfère monter sur l'échafaud, et la

vérité ne se fait jour que lorsqu'il est trop tard. Il y a, dans cet ouvrage, beaucoup d'incidents romanesques. Ce qui l'est moins, c'est que le héros, aimé de la reine et amoureux d'une dame de sa cour, se montre tout prêt à sacrifier sa maîtresse dans les moments où Elisabeth oublie sa grandeur jusqu'à lui laisser apercevoir une passion dont sa fierté ne tarde pas à réprimer l'entraînement. Cette reine est, d'ailleurs, représentée dans tout l'éclat de la beauté et de la jeunesse, et, ce qui est remarquable de la part d'un poète espagnol de ce siècle, dans un drame où il parle de Marie Stuart comme d'une sainte martyre, c'est que son ennemie, l'auteur de sa mort, la terrible adversaire de la cause catholique, n'y est aucunement maltraitée. L'œuvre de Philippe IV, ou de Cuello n'a, comme on le voit, aucun rapport avec la tragédie de Thomas Corneille, composée beaucoup plus tard.

D. Juan Bautista Diamante, par une circonstance singulière, a obtenu en France une célébrité que ne justifie pas la valeur de ses ouvrages. Voltaire, frappé des ressemblances qui existent entre le *Cid* de Corneille et une pièce de ce poète, Le *Vengeur de son père*, (*el hourador de su padre*,) a cru que notre grand tragique avait imité l'auteur espagnol, et à l'appui de cette assertion, il a traduit de nombreux fragments de la prétendue œuvre originale. Le fait est qu'au contraire, Diamante, contemporain de Corneille, mais écrivant après ce grand homme, lui a emprunté son plan, ses personnages, toutes les

scènes importantes qu'il a, non pas imitées, mais traduites à la lettre. Il s'est borné à substituer au beau et noble dénouement du drame français un dénouement parfaitement ridicule. Chimène, persuadée que Rodrigue va être conduit au supplice, pénètre dans son cachot, le défend, l'épée à la main, contre les gardes qui feignent de vouloir l'emmener, et avoue enfin son amour en présence du roi et de D. Diègue qui, ayant inventé cette comédie pour la mettre à l'épreuve, se sont cachés dans un coin de la prison d'où ils assistent, en éclatant de rire, aux emportements de l'héroïne. Le style est au niveau de cette burlesque conception. Diamante, dans le *Siège de Zamora*, a imité la seconde partie de *la Jeunesse du Cid* de Guilen de Castro : là, il est resté moins loin de son modèle, mais il n'égale pourtant ni sa verve, ni sa chaleur, ni son énergique naïveté si bien appropriée à la peinture de cette époque reculée du moyen âge. On a encore de lui, et c'est peut-être ce qu'il a fait de mieux, la *Juive de Tolède*, dont le sujet a souvent été traité sous diverses formes par les poètes espagnols : ce sont les amours du roi Alphonse VIII de Castille avec la belle Rachel que les grands, irrités de l'influence qu'elle exerçait sur ce prince, mirent à mort en l'absence de son royal amant. Il y a, dans ce drame, de l'intérêt, des caractères bien tracés, des situations touchantes et quelques morceaux d'une assez belle poésie. Rien, cependant, n'y est suffisamment remarquable pour que nous croyons devoir nous y arrêter.

## CHAPITRE LII

ENCISO. — LE PRINCE D. CARLOS. — LA PLUS GRANDE ACTION DE CHARLES-QUINT.

Un poète de cette époque, D. Diègo Ximenez de Enciso, a laissé une comédie historique qui mérite, sous plus d'un rapport, que nous en présentions ici l'analyse détaillée: nous voulons parler du *Prince D. Carlos*.

Un intérêt romanesque s'est attaché, hors d'Espagne, à la destinée de ce malheureux fils de Philippe II. Une tradition dont, pendant longtemps, personne n'a contesté l'authenticité, le présentait comme victime de la jalousie barbare de son père qui, après avoir épousé la femme d'abord promise à son amour, les avait fait périr l'un et l'autre pour punir des sentiments qu'ils n'avaient pas su cacher au fond de leur cœur. Tel est le sujet que Saint-Réal a traité dans ce que j'appellerai son roman, que Campistron a mis sur notre scène dans sa tragédie d'Andronic, qui a également été produit sur les théâtres d'Angleterre et

d'Italie, qui enfin a fourni à Schiller la matière d'un drame célèbre dans lequel, conformément à l'esprit de son temps, il n'a pas manqué, pour nous intéresser à D. Carlos, de nous montrer en lui le martyr de la philosophie et de l'humanité non moins que de l'amour.

Les historiens espagnols racontent tout autrement les faits. Dans leurs récits il n'y a pas trace de la passion de D. Carlos pour sa belle-mère. Philippe II, marié à trente-deux ans à Elisabeth de France, n'est pas ce vieillard sombre et jaloux qui cherche, dans un double meurtre, la garantie ou la vengeance de son honneur. D. Carlos, violent, grossier, emporté, tombé par suite d'un accident physique dans une sorte de folie et presque d'imbécilité qui le rend le jouet des intrigants et réduit son père à la nécessité de s'assurer de sa personne pour prévenir de grands malheurs, D. Carlos finit par mourir victime de sa propre intempérance et non pas d'une odieuse politique.

C'est sur cette donnée, très probablement conforme à la vérité, qu'est fondé le drame d'Enciso, dont presque tous les incidents, presque tous les personnages reproduisent des souvenirs historiques.

Phillippe II en est le héros véritable. La mémoire de ce prince a conservé longtemps un véritable prestige, parce que son règne a été l'époque culminante de la grandeur du pays en même temps qu'il en a préparé la décadence, parce que, de sa terrible et puissante main, il a, en quelque sorte, à beaucoup d'égards, refait et modelé à son image le caractère de la nation et de son gouvernement. Il apparait ici

avec une grandeur majestueuse et sévère, comme l'idéal de la royauté. Sage, prudent, mesuré, toujours maître de lui, son cœur n'est pas fermé aux sentiments naturels, il aime tendrement son fils, il n'épargne ni les conseils, ni les remontrances, ni les affectueuses supplications, ni même les témoignages de condescendance pour le ramener à la raison, mais on sent dès le premier moment que sa sollicitude paternelle n'ira pas, dans ce but, au-delà de certaines limites, et que, préoccupé avant tout de ce qu'il regarde comme des devoirs impérieux envers la religion, envers l'état, envers sa propre dignité, rien ne l'entraînera jamais à y manquer. Le caractère de D. Carlos n'est pas peint avec moins d'énergie. Fougueux et indomptable dans ses passions, il voit un insupportable outrage dans tout ce qui l'empêche de les satisfaire complètement, immédiatement. La soif du pouvoir le dévore, et en se rappelant que Charles-Quint s'est dépouillé avant sa mort du rang suprême, il ne peut pardonner à Philippe vieillissant de ne pas suivre en sa faveur l'exemple paternel. Il voudrait au moins que le roi lui déléguât une partie de son autorité, et les ministres, les favoris de son père, tous ceux à qui il accorde sa confiance sont à ses yeux autant d'ennemis, d'usurpateurs de ce qui ne devrait appartenir qu'à lui. Sombre, inquiet, défiant, croyant apercevoir partout des intentions hostiles, prenant pour des affronts les égards même qu'on lui témoigne, les concessions par lesquelles on s'efforce de calmer ses exigences, il se livre sans cesse à de bizarres caprices ou à des emportements furieux qui

achèvent de compromettre sa faible raison ou sa santé déjà ébranlée. A côté de ces deux physionomies principales, le poète a dessiné, en traits parfois assez heureux, celle du héros de l'époque, le célèbre duc d'Albe, Ferdinand Alvarez de Toledo, ce personnage imposant, qui personnifie en quelque sorte l'Espagne du XVI[e] siècle par la grandeur de ses talents, la fermeté de son caractère et l'inflexibilité de son orgueil.

Le drame s'ouvre par une de ces scènes qui transportent le spectateur au milieu des temps et des événements qu'on veut lui représenter. C'est le jour de la fète de Philippe II. Suivant l'usage espagnol, il donne sa main à baiser à ceux qui viennent, en s'inclinant, lui présenter leurs hommages. Au moment où le duc d'Albe se met à genoux, le roi, voyant arriver le cardinal président du conseil qui, à ce double titre, a droit au premier rang, invite le duc à lui faire place. « Cela ne se peut, » répond le fier Castillan en affectant de n'avoir pas la force de se relever, « cela ne se peut, un Tolèdo n'est pas chose » légère » (1). Le cardinal irrité n'ose pourtant exprimer tout haut son ressentiment. Le roi a compris la pensée du vieux guerrier, il veut le ménager : « Eh bien, » lui dit-il affectueusement, « eh bien » mon père, si vous ne pouvez vous relever, voici » ma main. »

Une autre scène non moins caractéristique, c'est celle où Montigny, l'envoyé des mécontents des

(1) Littéralement, *un Tolèdo pèse beaucoup.*

Pays-Bas, venu à Madrid, en apparence pour exprimer au roi leurs griefs, en réalité pour lier une intrigue avec D. Carlos et l'engager à aller se mettre à leur tête, est admis devant Philippe II. Ce prince, qui soupçonne le but secret de sa mission, lui a fait attendre longtemps une audience. Montigny, blessé de ces retards affectés, arrive au palais avec la résolution de ne pas dissimuler son mécontentement ; il s'en exprime même sans ménagement avec un gentilhomme de la Chambre, D. Diégo de Cordova, qui l'introduit dans le cabinet royal, mais toute sa fermeté l'abandonne lorsqu'il se trouve en présence de la sévère figure de Philippe II.

MONTIGNY (troublé).

« Que votre Majesté daigne me permettre de lui
» baiser la main, puisque je suis assez heureux...

D. DIEGO DE CONDORRE.

» Il a perdu la respiration.

LE ROI.

» N'êtes-vous pas Montigny ?

MONTIGNY.

» Il y a un mois que j'attends avec bonheur ce jour
» fortuné...

LE ROI.

» Calmez-vous...

MONTIGNY.

» J'ai apporté de Flandre une lettre de Son Altesse
» la Gouvernante qui annonce des circonstances bien
» malheureuses.

LE ROI.

» Je vous écoute.

MONTIGNY.

» Votre Majesté semble pressée, et je crains...

LE ROI.

» Ne craignez rien, j'ai tout le temps néces-
» saire.

MONTIGNY (ramassant ses gants qu'il a laissé tomber).

» Voici des gants que Votre Majesté a laissé
» tomber.

LE ROI.

» Ils ne sont pas à moi.

MONTIGNY.

» La Gouvernante de Flandre... Je suis tout hors de
» moi... Seul, devant Votre Majesté... Le respect
» m'a troublé...

LE ROI.

» Oh! la conscience!

D. DIEGO DE CORDOVA.

» Le flamand n'y est plus.

LE ROI.

» Vous voulez dire que ma sœur me donne avis des
» projets de quelques brouillons, de quelques sédi-
» tieux qui travaillent à soulever la Flandre... J'aime
» à espérer que vous n'êtes pas du nombre. Vous
» êtes venu pour conférer avec moi sur les moyens
» les plus prudents de faire échouer leurs projets, et
» il y a plus d'un mois que je vous retiens. N'est-ce
» pas cela?

MONTIGNY.

» Oui, Sire, et je veux partir.

LE ROI.

» Vous ne pouvez partir si tôt.

MONTIGNY.

» Pourquoi ?

LE ROI.

» Parce que cela importe... L'Espagne est un
» agréable séjour pour les étrangers.

MONTIGNY.

» Ma présence est nécessaire en Flandre.

LE ROI.

» Prenez patience, prenez patience, Montigny.

MONTIGNY (à part).

» Le roi connaîtrait-il mes projets ?

LE ROI.

» Vous reviendrez me parler plus à loisir.

MONTIGNY.

» Je n'ai manqué à rien de ce que je dois à ma
» naissance et à mon roi.

LE ROI.

» Je le souhaite pour vous. (*Il sort.*)

MONTIGNY.

» Ce n'est pas un roi, c'est un fantôme. Que dois-je faire ?

D. DIEGO DE CORDOVA.

» Prenez patience, prenez patience, Montigny.
» Vous paraissez indisposé. N'oubliez pas que les
» rois sont des médecins qui, comme les autres, gué-
» rissent et tuent également par leurs remèdes. »

Cette scène a une ressemblance frappante avec un célèbre passage du *Vaillant Justicier* de Moreto. Néanmoins, la physionomie de Philippe II est parfaitement distincte de celle de D. Pedre, l'un toujours grave, toujours maître de lui, l'autre incapable

de contenir longtemps, même lorsqu'il veut le plus affecter la dignité et la majesté royales, la fougue brutale de son caractère.

Montigny, à peine remis de son trouble, va trouver D. Carlos avec qui, nous l'avons dit, il est déjà engagé dans de secrètes pratiques. Ce prince est, en ce moment, en proie à un des accès de noire mélancolie qui l'obsèdent de plus en plus. Montigny, qui attend, pour l'aborder, l'instant où il sera seul, s'est glissé mystérieusement jusqu'à la porte de son appartement. D. Carlos, apercevant, sans le reconnaître d'abord, un homme qui cherche à se cacher, le prend pour un espion de son père, chargé de surveiller ses démarches. Dans sa colère, il le frappe violemment et lui met le visage en sang. Lorsqu'il s'aperçoit de sa méprise, il témoigne à Montigny le regret qu'il en éprouve et commence à s'entretenir avec lui de leurs projets communs, mais cette conférence, sans cesse interrompue par les incidents étranges ou ridicules que suscite l'honneur fantasque du prince, est bientôt plus gravement troublée par l'arrivée du roi. Montigny, n'ayant pas le temps de s'échapper, se retire précipitamment dans un cabinet. Le roi, après avoir soigneusement demandé à D. Carlos si personne ne peut les entendre, le fait asseoir à côté de lui, lui reproche avec douceur, mais avec sévérité, les écarts de sa conduite, lui explique la nécessité des mesures qui excitent trop souvent son mécontentement parce qu'il n'en comprend pas le but, et s'apercevant que ses remontrances ne gagnent rien sur cet esprit rebelle, lui donne à entendre qu'il est

instruit des intrigues dont Montigny est l'intermédiaire. A ce nom, D. Carlos se récrie, protestant qu'il ne connaît pas même cet homme. Mais l'œil inquisiteur du roi a aperçu la trace du sang qu'a répandu la blessure de Montigny.

LE ROI.

« Qu'est-ce que ce sang ?

D. CARLOS (à part).

» Terrible embarras !

LE ROI.

» Cette trace conduit dans l'intérieur de l'appar-
» tement. Il y a quelqu'un, qu'il sorte.

D. CARLOS.

» C'est un valet.

LE ROI.

» Il faut s'en assurer.

D. CARLOS.

» Tout est perdu.

LE ROI.

» Sortez de ce cabinet, qui que vous soyez.

MONTIGNY.

» Sire.....

LE ROI (à son fils).

» Ne vous avais-je pas demandé s'il y avait quel-
» qu'un qui pût nous entendre ? Carlos, cet homme
» que vous voyez est Montigny. Regardez-le bien
» pour qu'une autre fois, si l'occasion s'en présente,
» vous ne veniez pas me dire : « Je ne sais pas qui
» est Montigny, je ne le connais pas. » C'est lui,
» c'est bien lui. Faites-y attention, car il est honteux
» que lorsqu'un roi interroge et lorsque c'est un

» prince qui lui répond, la réponse soit erronée.
» Allez vous habiller, Carlos, car il est tard.

D. CARLOS (à part).

» Quel malheur qu'il l'ait vu ! Je suis si irrité que
» je ne puis parler. *(Il sort.)*

LE ROI (à Montigny).

» Que faisiez-vous dans le cabinet du prince ?

MONTIGNY.

» Un étranger est toujours empressé de voir les
» curiosités admirables...

LE ROI.

» C'est bien. Quelle plus grande preuve de trahi-
» son que de me mentir ainsi face à face ! *(à D. Diego
» de Cordova.)* D. Diego, M. de Montigny est un
» grand amateur de ces tableaux, de ces statues
» qu'idolâtre l'Italie. Montrez-lui, faites-lui admirer
» tous les objets curieux que renferme l'apparte-
» ment du prince. Conduisez-le partout, *(à voix
» basse,)* et faites en sorte que mon fils, à son retour,
» le trouve étranglé dans son cabinet. *(à part.)* Mon-
» tigny dépositaire de mes secrets !

D. DIEGO.

» Allons, Montigny.

MONTIGNY.

» Qu'est-ce que cela veut dire ?

LE ROI.

» Divertissez-le, faites-lui bien passer le temps.

MONTIGNY.

» Sire, j'ai déjà tout vu.

LE ROI.

» Eh bien ! voyez-le de nouveau. *(Il sort.)*

MONTIGNY.

» Voudrait-on m'arrêter?

D. DIEGO.

» Divertissez-vous, Montigny, vous allez bien vous » amuser.

Et il l'emmène tout tremblant, et bientôt après, des cris, des gémissements, suivis d'un profond silence, apprennent aux spectateurs que l'ordre du roi a été exécuté (1).

Cette scène atroce a cela de remarquable, qu'évidemment, dans la pensée de l'auteur, le rôle qu'y joue Philippe II ne déroge nullement à la grandeur, à la majesté du caractère royal et que ce D. Diego, qui accepte si gaîment les fonctions de bourreau, est présenté, non pas comme un satellite farouche, mais bien comme un jeune et noble courtisan dont l'enjouement, les saillies libres et originales dérident parfois l'austérité de son maître. C'est encore un trait à ajouter à tous ceux que contient déjà cet essai sur les idées étranges qu'on se faisait en Espagne des lois de la morale, des devoirs de l'humanité et des droits du pouvoir souverain.

Poursuivons l'analyse de ce singulier drame. La nuit est arrivée. D. Carlos, rentrant dans son appartement où il s'attend à trouver une jeune fille que ses

(1) La publication assez récente de documents jusqu'à nos jours enfouis dans les archives de Simancas prouve, en effet, que le baron de Montigny, de la maison de Montmorency, envoyé par la gouvernante des Pays-Bas pour rendre compte au roi des plaintes et des vœux des mécontents, fut étranglé secrètement après une longue détention. On répandit le bruit qu'il était mort de maladie.

agents ont enlevée, rencontre dans les ténèbres un cadavre déjà glacé. Saisi d'horreur, il appelle ses serviteurs: on accourt avec des flambeaux, et il reconnaît Montigny. Entre les mains du malheureux, ses meurtriers ont laissé, par ordre du roi, un écrit que le prince s'empresse de lire dès qu'il peut dominer son douloureux effroi : c'est une lettre qu'il est lui-même supposé écrire aux personnes dont Montigny lui avait apporté les propositions pour leur déclarer qu'il est résolu à ne rien faire sans l'aveu et le consentement du roi. Philippe a eu recours à ce singulier expédient pour apprendre à son fils qu'il est informé de tout et le rappeler au sentiment du devoir.

Tous ses efforts sont inutiles. D. Carlos se livre à chaque instant à de plus furieux emportements. Sa grande ambition, c'est d'être envoyé en Flandre pour y commander. Le roi, qui le juge peu propre à une telle mission dans des circonstances aussi difficiles, a résolu de la confier au duc d'Albe. Le prince exaspéré en conçoit un tel ressentiment qu'il tire son poignard pour en frapper le duc qui ne réussit pas sans peine à le désarmer. Philippe, craignant qu'il ne se porte à quelque extrémité irréparable, se décide à le faire garder à vue dans son appartement. La santé du malheureux prince succombe enfin à tant d'agitation, de dépit, de fureur impuissante. Une fièvre ardente s'empare de lui. Dans son égarement, un fantôme lui apparaît et lui annonce qu'il ne règnera pas parce qu'en cherchant son appui parmi les hérétiques, il s'est rendu indigne de la vie et du trône. Accablé d'horreur et d'épouvante, l'infortuné

appelle son père à son secours. Le roi, en arrivant, le trouve presque sans vie.

LE ROI.

« Mon fils, mon cher Carlos... Il a perdu le mou-
» vement, son pouls ne bat presque plus... (*A part.*)
» Mais je ne dois pas laisser voir qu'un accident,
» quelqu'il soit, peut troubler le calme de mon esprit.
» (*Aux courtisans qui le suivent.*) Portez-le dans ce
» cabinet.

LE DUC D'ALBE.

» Quel malheur !

LE ROI.

» Mettez-le sur son lit... (*A part.*) J'ai peine à con-
» tenir ma douleur, mais un roi doit se rappeler
» qu'il ne lui est plus permis d'être homme. (*Voyant*
» *rentrer les courtisans.*) Eh bien ! Qu'est-ce que
» cela, duc d'Albe? Qu'as-tu, Ruy Gomez? Que faites-
» vous, D. Diego?... Il n'est pas de malheur auquel je
» ne sois préparé... Le prince est-il mort ?

LES COURTISANS.

» Il est mort, Sire !

LE ROI.

» Je vous vois tous consternés. J'ai su, dès le jour
» de sa naissance, que j'avais mis au monde un
» homme mortel. (*Apart.*) Puissent les larmes que je
» contiens ne pas m'étouffer ! (*Haut.*) Quiconque vit
» doit mourir... Sa mort préserve l'Espagne de grands
» dangers... c'est la fièvre tierce qui l'a tué.

RUY GOMEZ.

» Le prince a lui-même avancé ses jours par
» l'étrange régime auquel il s'était mis, faisant ar-

» roser son lit pendant l'été, buvant de l'eau glacée
» pour apaiser l'ardeur de la fièvre, rejettant tous
» ses vêtements. Il semblait chercher à dessein ce
» qui était le plus contraire à son tempérament et
» à sa complexion.

LE ROI.

» Son caractère plus que tout autre chose a causé
» sa mort. *(Au duc d'Albe.)* Maintenant, partez pour
» la Flandre, allez-y dompter la rébellion. (*A D.*
» *Diego.*) Pour vous, D. Diego, c'est à présent que
» j'ai besoin de votre vivacité pour m'aider à divertir
» ma tristesse.

D. DIEGO.

» Vivez, sire, vivez, le reste importe peu. »

Cette scène ne ressemble-t-elle pas à une réfutation indirecte des bruits qu'on avait répandus sur la mort du fils de Philippe II ?

Tel est, sauf une intrigue d'amour assez mal liée au sujet et dont nous n'avons pas cru devoir tenir compte dans cette analyse, sauf encore quelques incidents destinés à faire mieux ressortir le caractère du malheureux prince, mais que nous nous sommes bornés à résumer en quelques traits généraux, tel est le *D. Carlos* d'Enciso. Il est sans doute moins brillant, moins poétique que celui de Schiller, mais combien on y sent mieux la vérité historique, comme toute l'Espagne du XVI^e^ siècle y respire, comme c'est bien là ce Philippe II admiré, vénéré par ses sujets sous le nom de *Philippe le prudent !* Avec un pareil fond, Calderon et Moreto eussent fait des chefs-d'œuvre comparables à ceux que leur a inspirés la grande

figure de Pierre le justicier et peut-être d'un plus haut intérêt. Enciso ne s'est pas élevé aussi haut : trop souvent, chez lui, l'exécution n'est pas à la hauteur de la conception, mais son ouvrage ne dût-il être considéré que comme un monument naïf de l'esprit du temps, il mériterait encore qu'on s'arrêtât à l'étudier.

Un autre drame du même poète, *La plus grande action de l'Empereur Charles-Quint*, représente assez bien l'idée gigantesque que la puissance et le génie de ce monarque avaient laissé dans le souvenir des Espagnols. Cette *plus grande action*, c'est sa retraite au couvent de Saint-Just où il acheva ses jours dans les exercices d'une piété exaltée. Enciso, toujours fidèle interprète des sentiments de son siècle, n'imagine rien de mieux pour glorifier les derniers moments de l'illustre empereur que de nous le montrer tremblant, comme le plus humble des religieux, à la moindre réprimande du prieur du couvent, se rappellant son ancienne puissance seulement pour regretter de n'avoir pas fait brûler Luther, recommandant à son successeur de se montrer moins indulgent envers les hérétiques et lui reprochant comme une impiété, comme une révolte, la guerre, toute défensive cependant, où il se trouve engagé contre le pape. Philippe II figure aussi dans ce drame : il y est le plus tendre, le plus soumis, le plus respectueux des fils, comme nous l'avons vu, dans D. Carlos, le meilleur et le plus vigilant des pères.

## CHAPITRE LIII

### LA HOZ. — LE CHATIMENT DE L'AVARICE

D. Juan de La Hoz ne s'est fait connaître qu'à une époque déjà assez avancée du règne de Philippe IV. D'une famille distinguée de Burgos et membre de la municipalité de cette ville, il fut député par elle aux cortès de 1657, une de ces assemblées d'apparat qui, dès lors, n'avaient plus d'autre objet que la reconnaissance solennelle des droits de l'héritier de la couronne, et ce fut lui qui, comme représentant de l'ancienne capitale de la Castille, eut l'honneur de haranguer le roi. Il était déjà chevalier de Saint-Jacques. Il devint ensuite membre de la chambre des comptes, puis du conseil suprême des finances. Ces détails, fort peu littéraires, sont les seuls que nous ayons pu recueillir sur sa vie.

Parmi les drames assez peu nombreux qu'il a laissés, il en est un qui a conservé une très grande réputation et s'est maintenu au théâtre. C'est le *Châ-*

*timent de l'Avarice*, dont il a emprunté la matière à une nouvelle composée quelques années auparavant sous le même titre par la célèbre Dona Maria de Zayas (1) qui, elle-même, en avait trouvé l'idée première dans une autre nouvelle de Cervantes, le *Mariage trompeur*.

Le *Châtiment de l'Avarice* est du très petit nombre de comédies de caractère que possède l'Espagne, et cette circonstance a pu contribuer autant que son mérite réel à sa célébrité. Voici quel en est le sujet. Le personnage principal, D. Marcos, Harpagon de bas étage, ayant amassé, à force de sordides économies, une petite fortune, se laisse duper par une aventurière qu'il prend pour la veuve d'un riche colon récemment arrivé des Indes, l'épouse précipitamment dans la crainte de se voir supplanté par quelque concurrent, et découvre, lorsqu'il est trop tard, le piège dans lequel il est tombé.

Le rôle de l'avare, celui d'un entremetteur qui fait profession de négocier des mariages et en général presque tous les rôles sont dessinés avec beaucoup de force et de vérité. Malheureusement, le comique descend parfois dans cet ouvrage jusqu'à une trivialité presque burlesque, et on y trouve certains incidents plus dignes de tréteaux que d'un théâtre sérieux, mais il y a aussi des scènes excellentes; le style, sans avoir beaucoup de correction et de pureté, étincelle de traits heureux, et quelques passages sont restés dans la mémoire de tous ceux qui s'occupent de la littérature espagnole.

(1) Cette nouvelle a été imitée en français par Scarron.

Au risque de paraître démentir cet éloge par la faiblesse d'une version où les vives saillies de l'original ne pourront être que bien imparfaitement reproduites, nous essayerons de traduire un morceau souvent cité, le portrait de l'Avare, fait par un de ses voisins à l'aventurière qui n'a pas encore entendu parler de lui.

« D. Marcos, lorsqu'il était jeune, a servi comme
» page chez un seigneur. Dans cette humble condi-
» tion, son esprit a contracté des habitudes d'étroite
» économie qui sont restées la règle de toute sa vie.
» Devenu plus tard intendant et préposé en cette
» qualité à la surveillance de la maison et de la table,
» non seulement il a mis en usage toutes les leçons
» qu'il avait apprises jusqu'alors, mais il les a si bien
» commentées, il y a ajouté de tels perfectionnements
» qu'il pourrait être reçu docteur dans cette science
» et en ouvrir un cours public. Il vit dans un grenier
» qu'il appelle une chambre, mais en comparaison
» duquel la cellule de saint Alexis serait un vaste pa-
» lais. Son dîner se compose de si peu de chose que
» le plus scrupuleux anachorète n'y trouverait pas
» de quoi faire une modeste collation. Et encore,
» comment se le procure-t-il ? Feignant de vouloir
» acheter des provisions considérables, il parcourt
» les boutiques, s'informe des prix, demande des
» échantillons des diverses espèces de légumes et
» rentre chez lui, les poches pleines de riz, de pois,
» de haricots, de lentilles et même de panais. Les
» jours de lune, il se passe de lumière, mais lors-
» qu'elle manque, c'est avec du cirage enlevé dans

» les voitures qu'il s'éclaire pendant qu'il se met au » lit, ce qu'il fait avec une étonnante prestesse, car, » pour plus d'économie, dès la rue il commence à » détacher son haut de chausses, ses bas, ses souliers, » dans l'escalier, il déboutonne son pourpoint, il ôte » son manteau, et il n'a plus qu'à se coucher. N'a- » chetant jamais de vin, si quelquefois il veut en » goûter, il va servir dévotement deux ou trois » messes dans l'église voisine, et ce qui reste dans la » burette, ou plutot, ce qu'il a eu soin de mettre » d'avance de côté, il le recueille dans un flacon ap- » porté secrètement à cet effet. Quelquefois il a un » domestique, mais à d'étranges conditions : il ne lui » donne pas de gages réguliers, il le paie pour chaque » ouvrage qu'il lui commande, et cela, d'après un » tarif réglé d'avance, un sou pour faire le lit, au- » tant pour laver la vaisselle, pour balayer, et ainsi » de suite. Et comme il a soin de ne pas multiplier » ces occupations, tout cela ne monte pas à plus de » sept ou huit sous. Ce valet ne reste, d'ailleurs, chez » lui que pendant le temps qu'il l'emploie, de sorte » qu'il n'a pas à craindre son espionnage. D'autres » baptisent le vin, c'est lui qui a inventé de baptiser » l'eau (1) : à un tonneau qu'il se fait apporter une » fois par an de la fontaine, il en ajoute un autre » d'eau de puits, et à mesure qu'il le vide, il a re- » cours à la même source pour y suppléer, de façon » qu'au bout de l'année il lui en reste encore la » moitié. Par ces merveilleux expédients, il est par-

(1) L'expression espagnole est singulièrement heureuse, mais il est impossible de la rendre exactement : *Invento aguar el agua.*

» venu à amasser six mille ducats qu'il garde on ne » sait où. »

Ce portrait ne vaut pas, sans doute, celui d'Harpagon, il est pris dans une autre sphère, mais il a bien aussi son mérite.

La scène où l'infortuné D. Marcos découvre la supercherie dont il est victime, mérite aussi d'être rapportée. Dans la ferme conviction qu'il vient d'obtenir la main d'une femme énormément riche et osant à peine croire à son bonheur, il s'est empressé d'en prendre possession en faisant transporter son pauvre mobilier et en venant lui-même s'établir dans la maison de sa nouvelle épouse dont le superbe ameublement excite son avide admiration. L'aventurière l'y a reçu avec toutes les démonstrations de la tendresse et de la joie. Elle vient de lui faire endosser par-dessus ses haillons une magnifique robe de chambre et de lui couvrir la tête d'un bonnet de nuit. On lui sert un festin splendide auquel prennent part, avec les époux, un prétendu neveu, amant en réalité de la belle, et l'entremetteur qui a négocié le mariage. Aux plaisirs de la bonne chère, un concert vient ajouter ceux de la musique. D. Marcos, qui ne s'est jamais trouvé à pareille fête, se livre avec une sorte d'entraînement à ces jouissances si nouvelles pour lui. Il ne peut se lasser de contempler l'argenterie qui couvre la table, les belles armoiries dont elle est ornée et qu'on lui dit être celles de la famille de sa femme, la maison d'*Avisor*. (Ce mot signifie en espagnol, épervier, oiseau de proie.) Tout à coup on entend frapper à la porte.

ISIDORE (l'aventurière).

« Allez voir ce qu'on demande.

LUCIE (suivante d'Isidore).

» Madame, c'est cet homme borgne chez qui on dé-
» pose les meubles qu'on veut vendre.

ISIDORE.

» Dites-lui que nous sommes à table, qu'il revienne
» demain.

LUCIE.

» Il dit qu'il ne veut pas attendre.

D. MARCOS.

» Eh bien! qu'il s'en aille s'il veut, je ne lui dois
» rien.

L'HOMME.

» Monsieur, je ne viens rien vous demander, je
» viens seulement reprendre ce qui m'appartient.

D. MARCOS.

» Comment, qu'avez-vous donc ici ?

L'HOMME.

» On a beau faire des signes, il faut que j'emporte
» ces tapisseries de Flandre que vous avez dans
» votre salon, ces bureaux, ces tables à écrire, ces
» sièges. Le propriétaire a trouvé un acheteur.

D. MARCOS.

» Que dites-vous ?

ISIDORE.

» Ne vous troublez pas pour cela, je les avais loués
» pour orner l'appartement en attendant que j'en
» eusse trouvé d'autres d'un plus grand prix pour les
» acheter. Mon ami, vous pouvez repasser de-
» main.

L'HOMME.

» Je ne peux pas différer d'une heure, ce serait
» perdre l'occasion de la vente.

D. MARCOS (à l'entremetteur).

» D. Agapet, qu'est-ce que cela signifie ?

D. AGAPET.

» Ne le voyez-vous pas ? Que vous importent de
» vieux meubles quand vous pouvez en acheter
» d'autres à votre gré ?

D. MARCOS.

» Eh bien ! à la bonne heure, entrez et emportez
» tout ce qui vous appartient.

L'HOMME.

» Pour cette table et ces chaises, j'attendrai la fin
» de votre dîner.

D. MARCOS

» Non, non, emportez-les tout de suite, et que je
» ne vous revoie plus.

*(On emporte les chaises et la table, on place la table sur le parquet où s'asseoit D. Marcos.)*

ISIDORE.

» Perdez-vous la raison ?

D. MARCOS.

» Je dînerai très bien ainsi, j'en ai l'habitude.

ISIDORE.

» Comme vous voudrez. *(A part.)* Pourvu qu'il ne
» soupçonne rien !

D. MARCOS.

» Poursuivons, si on nous le permet.

ISIDORE (aux musiciens).

» Continuez.

D. MARCOS.

» Il me semble qu'on frappe encore à la porte.

ISIDORE.

» C'est vrai. Qu'on aille voir ce que c'est.

D. MARCOS.

» Je ne sais pourquoi je suis tout troublé de ces » interruptions.

LUCIE.

» C'est de la part de M. le marquis d'Astorga.

D. MARCOS.

» Que peut me vouloir Son Excellence? Qu'on » entre.

UN AUTRE HOMME.

» Madame, le maître d'hôtel vous baise les mains » et me charge de vous dire qu'il a besoin au mo- » ment même de l'argenterie et des autres objets de » table qu'il vous a prêtés.

D. MARCOS.

» Qu'est-ce que cela veut dire?

ISIDORE.

» Permettez...

L'HOMME.

» Madame, j'ai ordre d'emporter sur-le-champ » cette argenterie. Vous l'aviez demandée, je crois, » pour deux jours, et en voilà plus de cinq que vous » la gardez.

D. MARCOS.

» Comment, l'emporter? elle m'appartient.

L'HOMME.

» A vous? la plaisanterie est excellente. Je m'en » rapporte aux armoiries qui y sont gravées.

D. MARCOS.

» Ce sont les armes de la maison d'Avisor.

L'HOMME.

» Si vous avez perdu la tête, je n'ai pas de temps
» de reste.

D. MARCOS.

» Moi, perdu la tête ! Insolent, si j'avais ici une
» grande épée, je t'aurais déjà fendu la cervelle. Mon
» argenterie, voleur !

L'HOMME.

» Calmez-vous, ou j'irai chez mon maître chercher
» quatre laquais qui viendront.

ISIDORE.

» A quoi bon ? Prenez tout, et que cela finisse. Peu
» m'importe le reste pourvu que j'épargne un dé-
» plaisir à D. Marcos.

D. MARCOS.

» Comment, on emporte l'argenterie ?

D. AUGUSTIN (le prétendu neveu).

» Monsieur, comme le muletier qui apporte de
» Séville les coffres où est renfermée notre argente-
» rie n'était pas encore arrivé, il a fallu emprunter
» celle-ci pour faire les honneurs de la maison de ma
» tante. Patience, il ne peut pas tarder plus de deux
» jours.

D. MARCOS.

» D. Agapet, qu'est-ce que cela signifie ?

D. AGAPET.

» Si l'autre argenterie est en chemin, que vous
» importe ? Nous mangerons dans des plats d'argile,
» comme aux temps primitifs.

D. MARCOS.

» Bonté divine ! Qu'est-ce que ma maison a pu
» faire contre le roi pour être ainsi mise au pillage?
» Buvons, si pourtant il nous reste des v. rres ou
» quelque chose qui en tienne lieu.

LE VALET DE D. MARCOS.

» Voici un pot de fayence.

D. MARCOS.

» La coupe est jolie !

ISIDORE (aux musiciens).

» Chantez donc !

D. MARCOS.

» Il ne nous manque plus que cela ! Allez-vous-en
» à tous les diables, musiciens d'enfer, si vous
» n'aimez mieux attendre que je vous chasse à coups
» de pied.

UN AUTRE HOMME (entrant).

» *Deo gratias !*

D. MARCOS.

» Encore un Maure en campagne !

ISIDORE.

» Silence !

L'HOMME.

» Les habits...

ISIDORE.

» J'entends.

D. MARCOS

» Laissez-le parler. Mon ami, de quoi s'agit-il ?

L'HOMME.

» C'est que j'ai loué quatre habillements complets,
» et je viens en demander le prix.

D. MARCOS.

» Vous avez raison. Et qu'est-ce que ces habits ?

L'HOMME (montrant D. Augustin, Isidore, sa suivante et son valet).

» Monsieur, ce sont ces costumes d'étudiant, de
» dame, de suivante et d'écuyer.

D. MARCOS.

» Dieu du ciel, où aboutira un tel *imbroglio !*
» Monsieur l'étudiant, le futur magistrat, madame la
» créole, qu'est-ce que cela veut dire ?

ISIDORE (à l'homme).

» Je vous payerai demain.

L'HOMME.

» Non, non, tout de suite ou rendez-moi mes ef-
» fets.

D. AUGUSTIN.

» Faites attention...

L'HOMME.

» Si non, j'irai me plaindre à la justice et je dirai
» qui vous êtes.

D. AUGUSTIN (à part).

» Il ne faudrait plus que cela pour nous achever.

D. MARCOS.

» La justice ici ! oh ! pour cela, non ! Qu'on se dés-
» habille plutôt tout de suite !

L'HOMME.

» C'est ce que je demande.

ISIDORE.

» Vous pouvez le souffrir !

D. MARCOS.

» Plutôt que de m'exposer à une telle infamie,
» ôtez vite ces habits, à l'instant, à l'instant.

Ils les ôtent en effet et restent tous les quatre en guenilles.

D. AUGUSTIN.

» Vive Dieu ! le fripier me le payera plus tard.

D. MARCOS.

» Vous manque-t-il encore quelque chose ?

L'HOMME

» Cette robe de chambre et ce bonnet.

D. MARCOS (les lui jetant).

» Les voici, et s'il faut encore ma peau, prenez-la,
» pourvu que vous ne me demandiez pas de l'argent.
» D. Agapet, qu'est-ce que cela signifie ?

D. AGAPET.

» Que sais-je !

D. MARCOS.

» Entremetteur du diable, nous voilà frais !

D. AGAPET.

» Mais moi...

D. MARCOS.

» C'est à vous la faute, et...

ISIDORE.

» Ecoutez-moi, je vous prie. Il n'y a ici d'autres
» torts que les torts de l'amour. Éprise de vous, c'est
» pour vous appartenir que je m'étais donné ces ap-
» parences de richesse et de luxe.

D. MARCOS.

» Que dites-vous ?

ISIDORE.

» Ce que vous entendez.

D. MARCOS.

» Quoi, ce riche colon, votre premier époux...

ISIDORE.

» Pure fiction !

D. MARCOS.

» Et tout cet argent en barres !...

ISIDORE.

» Il s'est envolé.

D. MARCOS.

» Ces navires...

ISIDORE.

» Submergés.

D. MARCOS.

» Cette dot magnifique...

ISIDORE.

» Il n'y faut plus penser.

D. MARCOS.

» Et ce sera à moi de vous nourrir ?

ISIDORE.

» Sans doute, puisque je suis votre femme.

D. MARCOS.

» Eh ! qu'attends-je donc pour me pendre à une
» poutre, ou plutôt, ce qui m'épargnerait la dépense
» d'une corde, pour me jeter dans un puits la tête la
» première ! »

Les passages que nous venons de citer sont plus que suffisants pour caractériser le genre de mérite de cette comédie. Elle indique une transformation remarquable dans la nature du drame espagnol, la substitution de la peinture plus ou moins chargée des vices et des ridicules aux conceptions idéales et poétiques de Lope et de Calderon. Moreto, dans quelques-uns de ses ouvrages, avait commencé cette ré-

volution avec la mesure, l'élégance, la grâce qui ne l'abandonnent jamais. Rojas moins châtié, moins exquis, mais non pas moins fort de comique, s'était avancé plus hardiment dans la même voie. L'œuvre de la Hoz va plus loin encore. En la lisant, on croirait déjà toucher au dernier terme de cette révolution, à l'époque de Zamora et Cañizarès. Si le peu de données biographiques qu'on possède sur l'auteur du *Châtiment de l'Avarice* n'excluait pas presque absolument cette supposition, on pourrait croire, en effet, que cette pièce appartient à la fin du règne de Charles II ou plutôt au commencement de celui de Philippe V. D'une part, l'absence complète de poésie, de sentiments exaltés ou romanesques, de l'autre, certaines idées, certaines expressions, certaines plaisanteries où perce l'imitation du goût et des usages français, tout semble révéler une autre atmosphère que celle de la cour de Philippe IV.

## CHAPITRE LIV

### LA HOZ. — LE PREMIER ASSISTANT DE SÉVILLE

Nous avons dit que la Hoz n'avait laissé qu'un très petit nombre d'ouvrages. On lui attribue quelquefois un drame bien remarquable, d'un genre très différent de celui que nous venons d'analyser, et qu'on trouve généralement imprimé sans nom d'auteur : Le *Montagnard Juan Pascal* ou le *premier assistant de Séville*.

Ce double titre a besoin d'être expliqué. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, le nom de *Montagnard* (*Montanès*) désigne en Espagne les habitants d'une partie reculée de la vieille Castille où les chrétiens s'étaient réfugiés lors de l'invasion des Maures et où s'était conservée, dans une vie laborieuse et pauvre, la rude simplicité, ses anciennes mœurs. Le titre d'*assistant* est celui que portait, il y a peu d'années encore, dans la capitale de l'Andalousie, le premier magistrat appelé ailleurs *Corrégidor*.

Pierre le cruel ou le justicier est un des héros de cette comédie. Comme dans tous les drames où figure ce singulier personnage, on y trouve ce caractère d'originalité puissante qui s'attache en quelque sorte à son souvenir. Elle contient plusieurs scènes qui ne dépareraient ni le *Vaillant justicier*, ni le *Médecin de son honneur*.

Le roi, chassant, pendant une nuit orageuse, aux environs de Séville, s'est trouvé séparé de ses courtisans et s'est complètement égaré. Un vieillard qu'il rencontre lui offre l'hospitalité. Ce vieillard le conduit dans sa maison, et une conversation s'engage entre eux.

JUAN PASCAL.

« Mon gentilhomme, vous voici dans mon habita-
» tion. Vous y passerez la nuit comme je vous l'ai
» proposé, puisqu'une heureuse rencontre m'a pro-
» curé le bonheur de vous rendre ce service.

LE ROI.

» J'accepte votre offre avec reconnaissance. Je
» faisais partie de la suite du roi. Engagé dans l'é-
» paisseur d'un bois que je n'avais jamais parcouru,
» je m'y suis perdu à l'entrée de la nuit. J'ai essayé
» de me diriger vers la lumière que je voyais sortir
» de ce village. C'est alors que je vous ai rencontré
» et qu'avec tant d'empressement et de courtoisie
» vous m'avez proposé de me recevoir chez vous.

JUAN PASCAL.

» Trève de compliments. Vous voyez bien que je
» vous ai ainsi accueilli sans savoir seulement votre
» nom. Il ne faut donc y voir qu'une habitude de

» ma part, un témoignage d'humanité que tout autre » voyageur eût reçu de moi aussi bien que vous.

LE ROI.

» Tout autre en eût éprouvé la même reconnais-» sance.

JUAN PASCAL.

» Changeons de propos. Léonor, je suppose que la » chambre des étrangers est toute prête comme à » l'ordinaire. C'est là que couchera notre hôte. » Ajoute à notre pauvre souper de tous les jours » quelque chose qui le rende digne de celui qui va » y prendre part.

LE ROI.

» Permettez-moi de vous demander si cette dame » est votre fille.

JUAN PASCAL.

» Puisque nous sommes au village, parlons comme » au village et laissons-là le langage de la cour. Oui, » Léonor est ma fille.

LE ROI.

» C'est un miracle de beauté.

LEONOR.

» Je suis votre servante.

LE ROI.

» C'est moi qui, à bien des titres, dois me dire vo-» tre humble serviteur...

JUAN PASCAL.

» Ma fille, ne perds pas de temps, va faire ce que » je t'ai dit. En attendant, fais-nous apporter des » sièges. Si vous le trouvez bon, nous passerons le » temps à causer.

LE ROI.

» Comment s'appelle ce village ?

JUAN PASCAL.

» Il s'appelle Juan Pascal. On n'y compte que huit » ou dix maisons occupées par les domestiques que » j'emploie à garder les troupeaux et à cultiver les » terres qui me composent, grâce à Dieu, une for- » tune plus que moyenne. C'est de là qu'il a pris son » nom.

LE ROI.

» Vous vous appelez donc Juan Pascal ?

JUAN PASCAL.

» Ce nom est aussi connu dans ce pays que celui » du roi D. Pèdre en Espagne. Et vous, qui me faites » ces questions, quel est le vôtre, mon gentilhomme ?

LE ROI.

» D. Pèdre de Castille.

JUAN PASCAL.

» Seriez-vous parent du roi ?

LE ROI.

» Je ne dois pas vous cacher que je suis aussi no- » ble que lui.

JUAN PASCAL (à part).

» C'est bien là la vanité espagnole ! (*Haut.*) Quant » à moi, Seigneur D. Pèdre, je ne suis que ce que » vous voyez. Je suis né dans les montagnes de Léon. » J'ai servi le Roi quand j'étais jeune. Devenu vieux, » je me suis retiré dans ce pays où je possède quel- » ques terres que j'ai héritées de ma femme et qui me » font vivre avec ma fille et quelques serviteurs. J'y » mène une existence douce et paisible, et moi aussi

» je suis roi dans une maison puisque j'y exerce le » droit de punir et de récompenser.

LE ROI.

» Si vous avez servi le roi, comment n'avez-vous » reçu de lui ni emploi, ni pension ?

JUAN PASCAL.

» Il n'y en a pas pour tout le monde et je n'ai pas » été heureux en cela.

LE ROI.

» En ne vous récompensant pas, le roi s'est mon- » tré injuste.

JUAN PASCAL

» Mon gentilhomme, je n'ai rien dit de semblable » et on ne tient pas devant moi de tels propos. Le roi » est toujours juste, et si un grand nombre de ceux » qui l'ont servi restent sans récompense, ce n'est » pas sa faute. S'il n'y a qu'un seul emploi pour cent » prétendants, quatre-vingt-dix-neuf, pour le moins, » ne doivent-ils pas rester mécontents ? Eh bien ! j'ai » été un de ceux-là ! la fortune m'a regardé de son » mauvais œil. Ce qui me console, c'est que, sujet et » soldat, je n'ai manqué à aucun de mes devoirs. Le » roi Alphonse, que j'avais servi, est mort, et je me » suis retiré au moment même où son fils est monté » sur le trône.

LE ROI.

» Vous avez eu tort. Si vous ne vous êtes pas » adressé à lui, de quoi vous plaignez-vous ?

JUAN PASCAL.

» Je ne me plains pas, mais j'ai voulu au moins » tirer parti de mon expérience. Je n'avais rien ob-

18.

» tenu du roi que j'avais servi pendant tant d'années : » que pouvais-je attendre d'un nouveau souverain » auprès de qui tout ce que j'ai pu faire ne m'eût » servi de rien si je n'eusse commencé par perdre » beaucoup de temps à me faire connaître de lui? » *(A part.)* Le courtisan est curieux.

LE ROI (à part).

» Le campagnard n'est pas sot. (*Haut*). Je crois que » vous avez raison. On accuse d'ailleurs le roi D. Pè- » dre d'être violent, rigoureux et même cruel.

JUAN PASCAL.

» Vous savez mieux que moi ce qui en est. Je ne » l'ai aperçu de ma vie.

LE ROI.

» Mais vous avez souvent entendu parler de lui de » cette façon.

JUAN PASCAL.

» Oh ! les bruits publics méritent peu qu'on s'y ar- » rête. Le vulgaire s'attache moins à la vérité qu'aux » premières impressions qu'il a reçues du hasard et » que rien ensuite ne lui ôterait de l'esprit.

LE ROI.

» Eh bien ! On lui a fait une réputation de » cruauté.

JUAN PASCAL.

» S'il en est ainsi, elle lui restera. J'ai entendu » dire qu'il est brave. C'est le seul reproche que je » lui fasse.

LE ROI.

» Comment ! La bravoure est-elle un défaut, dans » un roi surtout?

JUAN PASCAL.

» Oui, lorsqu'un roi, oubliant ce qu'il est, veut » faire usage de son courage personnel. Les rois » sont-ils donc les dieux de la terre pour recourir à » des armes qui les mettent au niveau de tout le » monde? Est-il convenable qu'une main qui ne de- » vrait s'ouvrir que pour répandre des bienfaits » verse un autre sang que celui des ennemis? Et » encore, même à la guerre, je ne veux pas que l'a- » mour de la gloire entraîne trop loin un monarque. » Ce n'est pas à lui à chercher les dangers, à se » jeter dans de téméraires entreprises.

LE ROI.

» Je crois que vous avez raison. Mais le roi D. Pèdre » est jeune, il est entraîné par l'ardeur de son âge.

JUAN PASCAL.

» C'est là ce qui l'excuse. D'ailleurs, je ne lui re- » proche pas d'être brave, mais de se laisser trop » souvent emporter à sa bravoure. Si, après avoir » fait ses preuves, il pouvait se contenir, il en reti- » rerait un double honneur, celui de savoir se battre » et la gloire non moins grande, à mon sens, de sa- » voir s'en abstenir.

LE ROI.

» Peut-être n'a-t-il pas la force de contenir la » chaleur de son sang. Peut-être, aussi, ne le veut- » il pas.

JUAN PASCAL.

» Soit. Qu'il se batte, je ne m'y oppose pas.

LE ROI.

» Cela m'est tout à fait indifférent.

JUAN PASCAL.

» Et à moi, bien plus encore. Ce qui est plus fâ-
» cheux, c'est ce qu'on raconte de cette Marie Pa-
» dilla.

LE ROI

» A cela, je répondrai encore que le roi est jeune.

JUAN PASCAL.

» Il n'y a pas d'âge pour les rois. En cela même,
» ils sont dieux, et il ne leur est pas permis de faillir.
» Voyez un peu les déplorables effets des scandales
» qu'ils nous donnent, eux qui sont, pour ainsi dire,
» les patrons sur lesquels se modèlent les peuples
» qu'ils gouvernent ! Quel miroir à présenter à leurs
» sujets pour qu'ils y cherchent leur image ! C'est
» l'absence de justice qui amène toutes ces rebel-
» lions. De là vient qu'on obéit par crainte et non
» par amour.

LE ROI.

» Permettez, j'ai encore quelque chose à dire en
» faveur du roi. Quant à la Padilla, c'est un amuse-
» ment qu'il faut bien lui passer, car enfin, il est
» homme,. et les héros les plus illustres n'ont pas
» échappé à cette faiblesse dont le temps, au sur-
» plus, vient bientôt les guérir. Je dirai encore qu'il
» attend, pour l'épouser, cette belle fleur de France,
» Blanche de Bourbon, dont l'arrivée mettra fin à
» toutes ces folies de jeunesse. (*A part.*) Je ne dis pas
» ce que je pense. Je sens trop la force de ma pas-
» sion. (*Haut.*) Il est vrai que Séville est agitée,
» qu'on s'y plaint du Gouvernement et que cette in-
» quiétude des esprits contribue à la misère qu'on y

» éprouve, mais la faute n'en est pas au roi. Dans
» les guerres civiles qui ont désolé ce royaume,
» l'expérience a prouvé que si, pour rétablir l'ordre,
» on emploie les moyens de douceur, le mal résiste
» à leur insuffisance. Si, au contraire, on veut re-
» courir au feu et au fer pour retrancher la partie
» gangrenée, pour arrêter les progrès du poison, un
» pareil remède fait horreur, et le roi, dont le cou-
» rage s'échauffe de plus en plus par l'effet de l'op-
» position qu'il rencontre,... le roi, qui s'est montré
» justicier, passe pour cruel. On ne veut pas voir
» qu'aux grands maux il faut de grands remèdes et
» qu'une main énergique peut seule empêcher le
» pays de se perdre dans un abîme.

JUAN PASCAL.

» Eh bien ! je vous répète que tout cela vient de
» l'absence de justice. Remarquez bien qu'il y a jus-
» tice et justice. Un châtiment répand une crainte
» utile, une exécution est une leçon salutaire, mais
» lorsqu'on voit le glaive de la loi toujours levé, tou-
» jours ensanglanté, la colère qu'on éprouvait con-
» tre les coupables se change en pitié, la pitié en re-
» gret. De là, les mécontentements et les troubles.
» La justice est un attribut de la divinité, il faut qu'à
» son exemple ceux qui l'exercent inspirent le res-
» pect et non pas l'horreur. Si le roi avait auprès
» de lui un homme comme moi, qui veillât avec zèle
» à la conservation de sa gloire et au repos de l'état,
» je crois que Séville serait bientôt pacifiée.

LE ROI.

» Que dites-vous ?

JUAN PASCAL.

» Je dis que je me suis laissé emporter par mon
» zèle de sujet dévoué, et que c'est mon cœur qui a
» parlé. »

L'arrivée de l'un des gentilshommes de la suite du roi fait connaître à Juan Pascal quel est l'hôte avec qui il vient de s'entretenir si familièrement. Le roi lui déclare qu'il compte sur ses services dont il vient, en quelque sorte, de lui faire la proposition et qu'il veut le charger du gouvernement de sa capitale. Juan Pascal, sans se rétracter, sans se perdre en protestations de modestie, objecte pourtant l'humilité de sa condition. « Qu'importe ? » lui répond D. Pèdre,
« ce que je cherche, c'est une tête. Je la trouve en
» vous. Quant à votre sang, vous saurez bien lui don-
» ner l'illustration qui peut lui manquer encore :
» c'est ainsi que tout a commencé.

JUAN PASCAL.

» Réfléchissez-y bien, Sire, je suis opiniâtre. Ce
» qu'une fois j'aurai décidé par voie de justice, au-
» cun ordre ne me le fera révoquer.

LE ROI.

» Tout ce que vous ferez, je le tiendrai pour
» bon.

JUAN PASCAL.

» Sachez bien que celui que j'aurai trouvé coupa-
» ble, je le châtierai sans aucune exception, sans
» permettre qu'on dénature la loi par des interpré-
» tations subtiles.

LE ROI.

» N'épargnez pas même ma maison. Est-ce assez ?

JUAN PASCAL.

» Vous me pressez beaucoup, prenez-y garde, je » finirai par accepter.

LE ROI.

» Juan Pascal, ce qui est dit est dit.

JUAN PASCAL.

» Eh bien ! s'il n'y a pas de remède, j'y consens. »

Cette belle scène contient toute la pensée du drame, elle en est, pour ainsi dire, le programme. Tout l'intérêt réside dans le contraste que présentent les caractères et la position des deux personnages principaux. Juan Pascal, à peine installé dans ses fonctions d'*assistant*, devient, par l'énergie de son administration, par la vigilance, la sagacité, la rigueur sage et modérée de sa justice, la terreur des criminels et l'espoir des gens de bien. Séville a changé d'aspect. Mais ce n'est pas seulement contre les malfaiteurs qu'il a à lutter. Le roi lui-même lui suscite des obstacles plus difficiles à surmonter. D. Pèdre n'est plus le prince que nous avons vu dans le *Médecin de son honneur*, dans le *Vaillant Justicier*. Il est bien plus avancé dans les voies funestes qui doivent le conduire à sa perte. Déjà, le meurtre et les violences de toute espèce se présentent à lui comme des moyens naturels de venger ses injures, de calmer ses inquiétudes, de satisfaire ses passions. Irrité des complots qui s'ourdissent contre lui et auxquels, à tort ou à raison, le nom de sa femme et celui de son frère se trouvent toujours mêlés, c'est aussi par la mort de ses rivaux qu'il veut assurer le succès des intrigues amoureuses qui, malgré sa passion

pour Marie de Padilla, occupent une grande partie de son temps. Dans d'autres moments, moins cruel, mais non pas moins arbitraire, il veut sauver des coupables condamnés par l'*assistant*. Juan Pascal, toujours ferme et consciencieux, mais trop adroit, trop maître de lui-même pour ne pas comprendre qu'il faut éviter de choquer directement un semblable caractère, réussit à le contenir, tantôt en lui rappelant ses promesses, tantôt en feignant pour un moment de céder à ses emportements, tantôt en déguisant la sagesse et l'équité de ses propres actes sous une apparence de bizarrerie et d'originalité qui ne peut manquer de frapper l'imagination de D. Pèdre. Il y a encore, au fond de cette âme désormais vouée à la tyrannie, un instinct de justice, un reste d'amour de l'ordre, de sentiment d'honneur qu'avec quelque adresse il n'est pas impossible de réveiller. Le roi se considère comme lié envers l'*assistant* par les promesses qu'il lui a faites, il éprouve d'ailleurs un puissant attrait pour cette nature vigoureuse et un peu sauvage dont les caprices adroitement simulés amusent son esprit fantasque. Sa curiosité se complait à voir Juan Pascal lutter contre les difficultés innombrables de la tâche qu'il a acceptée, quelquefois même à lui susciter de nouveaux obstacles pour éprouver son courage et son habileté. C'est une sorte de défi, une lutte étrange, mais qu'explique parfaitement le caractère de ce prince.

Cette lutte se termine dignement par un incident que le poète a emprunté à la tradition. D. Pèdre, qui a conçu une vive passion ou plutôt un caprice violent

pour la fille de Juan Pascal lui-même, a essayé de s'introduire pendant la nuit dans la maison de l'*assistant*. Il a tué un homme qui voulait lui en interdire l'entrée. Avant que les voisins accourus au bruit aient pu le saisir, il est parvenu à s'échapper, mais il a été aperçu par une vieille femme qui travaillait à sa fenêtre à la clarté d'une lampe. Elle l'a reconnu à un certain bruit que faisaient ses genoux en se choquant losrqu'il marchait avec précipitation. Interrogée par Juan Pascal qui, pour découvrir le meurtrier, a fait arrêter tous les habitants de la rue où le crime a été commis, ce n'est pas sans hésitation qu'elle se décide à avouer le secret qu'elle seule possède. Il lui prescrit le plus profond silence et poursuit la procédure dans la forme accoutumée. Le roi, avec une malicieuse ironie, recommande à l'*assistant* de ne rien négliger pour trouver le coupable, de le punir rigoureusement, quel qu'il puisse être, et bientôt, il lui témoigne sa surprise, son mécontentement des lenteurs du procès. Juan Pascal ne se déconcerte pas. Au bout de quelque temps, il vient annoncer au roi que l'enquête est terminée, le coupable connu, que le crime a été commis par un de ces hommes pour qui on fait quelquefois taire les lois, et qu'il serait à propos de ne pas pousser les choses plus loin. D. Pèdre a déjà appris, par l'indiscrétion d'un des agents subalternes de l'*assistant*, que celui-ci sait tout ce qui s'est passé. De plus en plus curieux de voir par quel expédient il ménera à fin cette étrange aventure, il insiste pour que justice soit faite sans ménagement. *L'assistant*, qui

voulait seulement, par un ordre formel, se mettre à l'abri de la colère royale, n'hésite plus. Il propose au roi de le conduire sur la place même où le crime a été consommé et où il va être puni. A peine y sont-ils arrivés qu'un rideau tendu devant la maison de l'*assistant* est enlevé et laisse voir la statue en pierre de D. Pèdre. Non loin de là, une lampe est suspendue à la fenêtre d'où la vieille femme a été témoin du meurtre. — « C'est mon portrait ! » — s'écrie le roi. — « Voilà le coupable ! » — répond Juan Pascal, — « et voici le juge qui vous rappelle à genoux les in-» jonctions et les promesses qu'il a reçues de » vous. » — Le roi le relève, l'embrasse, et dans son admiration, pour perpétuer le souvenir de cet acte éclatant de justice et d'une courageuse intégrité, il ordonne que la statue reste dans le lieu où elle vient d'être placée et que Juan Pascal conserve à perpétuité les fonctions d'*assistant* de Séville.

Nous avons dit que ce dénouement était puisé dans une de ces traditions dont abonde l'histoire de Pierre le justicier. Celle dont il s'agit a été consacrée à Séville et transmise d'âge en âge par la présence de la statue et par le nom même de la rue qui s'appelle encore, si nous ne nous trompons, la rue de la *lampe* (*del Candil*,) et aussi la rue *de la tête du roi don Pèdre*.

## CHAPITRE LV

### MATOS FRAGOSO. — LE SAGE DANS SA RETRAITE, ETC.

Nous n'en finirions pas si nous voulions seulement indiquer tous les poètes dramatiques du temps de Philippe IV dont on a gardé le souvenir. Nous ne parlerons ni de Geronimo Cancer, ni d'Antonio Coello. Nous ne nous arrêterons pas même aux deux frères Figueroa, D. Diego et D. Josef, qui travaillaient de compagnie et qui ont laissé quelques jolis ouvrages, particulièrement un *Menteur*, imitation gaie et spirituelle de celui d'Alarcon. D. Juan Matos Fragoso nous occupera un moment, non pas certes pour la supériorité de son mérite, mais tout au contraire parce qu'il est considéré, avec raison, comme la personnification la plus frappante de la décadence qui s'annonçait déjà, parce que la plupart de ses comédies présentent, à un degré éminent, tous les défauts de l'école alors régnante sans aucune des qua-

lités qui, chez Calderon et ses émules, les déguisaient et en faisaient presque des beautés.

Dans ces tristes comédies, l'extravagante invraisemblance choque d'autant plus qu'on n'y trouve ni force d'invention, ni combinaison puissante et habilement préparée. Aucun éclat d'imagination n'y colore les folies du style *gongorique*. Les dialogues sont plats et communs; les plaisanteries des *Graciosos*, dépourvues d'originalité et de verve, ne sont que d'insipides bouffonneries. Il est de la nature de certains esprits de devancer leur siècle dans la voie de la décadence comme d'autres le devancent dans celle du progrès. Matos Fragoso appartient à la première de ces deux catégories. Il représentait déjà, au milieu de la brillante pléïade des poètes de la cour de Philippe IV, la misérable école qui devait montrer bientôt après jusqu'où peut tomber une littérature appauvrie, persistant à marcher dans la carrière ouverte par des génies puissants, mais trop exubérants et trop hardis.

Matos Fragoso paraît pourtant avoir obtenu, de son vivant, une certaine réputation. Moreto le prit plus d'une fois pour son collaborateur. Plusieurs de ses ouvrages sont restés au théâtre, et on y jouait encore, il y a peu d'années, son drame des *Sept infants de Lara,* composé d'après une de ces vieilles légendes à moitié fabuleuses, à moitié historiques, dont les premiers âges de la Castille ont fourni la matière aux auteurs de romances.

Le sujet de cette légende, c'est la mort de sept jeunes guerriers livrés au fer des musulmans par la

perfidie de leur oncle et terriblement vengés par leur frère, le vaillant bâtard Mudarra, le bisaïeul du Cid. Racontée dans des romances dont la naïveté simple et rustique atteste la haute antiquité et nous transporte en quelque sorte au milieu de ces temps reculés, elle y produit un puissant effet, mais il eût fallu beaucoup d'art et de talent pour en tirer une composition dramatique vraiment satisfaisante, pour en dégager le germe d'intérêt qui convient à cette espèce de composition. Il est à peine nécessaire de dire que Matos Fragoso y a complètement échoué. Son ouvrage n'est qu'une horrible et plate rapsodie. Il y a une scène, véritable parodie de la funeste scène d'Atrée et Thyeste, dans laquelle on présente au père des sept jeunes héros, en guise de festin, les têtes de ses sept fils fraîchement coupées. Pour la représenter, les acteurs devaient s'accroupir sous une table et passer leurs cous à travers des ouvertures ménagées à cet effet. Le grand acteur Mayquez, qui était, au commencement de ce siècle, l'honneur du théâtre espagnol, imagina un jour de répandre une traînée de tabac sur la table destinée à cette étrange exhibition. On peut se figurer l'impression qu'éprouvèrent les spectateurs lorsqu'au milieu des apostrophes pathétiques adressées par le malheureux père aux tristes restes de ses enfants, on vit subitement toutes ces têtes livrées à un éternuement convulsif. Il était difficile de mieux faire sentir la ridicule monstruosité d'une combinaison qui cherchait à émouvoir les cœurs en frappant les sens par un semblable spectacle.

Pour ne pas être injuste envers le poète que nous venons de qualifier si sévèrement, nous devons dire que quelques-uns de ses ouvrages méritent d'être jugés avec moins de rigueur. Le *Charbonnier de Tolède* et surtout le *Sage dans sa retraite* offrent un intérêt assez vif et, çà et là, ce qui est plus surprenant, des passages touchants ou dramatiques. Cette dernière pièce est, d'ailleurs, visiblement imitée des *Tellos de Menésès* de Lope de Vega, qu'elle ne vaut pas à beaucoup près. C'est, avec beaucoup moins de charme et de naïveté, la peinture d'un homme riche, indépendant, qui préfère aux faveurs et aux plaisirs de la cour les jouissances rustiques, la liberté, la grande existence des champs et des montagnes, qui, plein de respect et de dévouement pour son roi, s'est pourtant imposé la loi de ne jamais paraître devant lui. Comme dans la pièce de Lope, le roi qui, chez Matos Fragoso, n'est autre qu'Alphonse le Sage, se décide à aller chercher dans sa retraite le sujet orgueilleusement modeste qui fuit ainsi son aspect; mais ici, c'est sans se faire connaître que le monarque pénètre chez l'opulent campagnard. Il en résulte une scène remarquable, qui n'est pas sans analogie avec certaines scènes de Moreto et de Rojas, qui ressemble surtout d'une manière frappante à la situation principale d'un drame que nous avons analysé il n'y a qu'un moment, le *Premier assistant de Séville*. L'impossibilité d'établir la date précise de ces différents drames ne nous permettant pas de dire avec quelque certitude à qui appartient le mérite d'avoir créé cette situation, nous croyons rem-

plir un devoir d'équité en mettant successivement sous les yeux du lecteur les pièces de cette espèce de procès. C'est dans ce but que nous allons traduire la scène en question.

UN VALET (à Juan le campagnard).

« Quelqu'un vous demande.

JUAN.

» Qui peut venir à une telle heure? Garde bien la
» porte, qu'on ne puisse rien nous dérober. Il y a,
» dans ces environs, beaucoup de vagabonds et de
» paresseux qui gagnent leur vie à faire le mal.

LE ROI.

» Je ne suis pas de ceux que vous pensez. Quoi-
» que je paraisse étranger, je suis un gentilhomme
» de Séville.

JUAN.

» Que demandez-vous!

LE ROI.

» Je me suis perdu dans la montagne au milieu de
» l'obscurité. Connaissant votre richesse et votre gé-
» nérosité, j'ai attaché mon cheval à un arbre et je
» me suis dirigé à pied vers ce village où le curé
» m'a indiqué votre demeure.

JUAN.

» Le curé ne vous a pas trompé. Vous trouverez
» ici un souper et un gîte, moins magnifique, sans
» doute, que chez vous, mais que je vous offre de
» bon cœur suivant ma coutume. Quel est votre nom?

LE ROI.

» D. Henri de Guevara. C'est un grand nom en Cas-
» tille.

JUAN.

» Soit. Mais, comme je ne voudrais pas m'ex-
» poser, par ignorance, à vous refuser ce qui vous
» est dû, dois-je vous appeler Grâce ou Seigneu-
» rie ?

LE ROI.

» En me donnant l'hospitalité, vous me faites
» grâce, je n'en veux pas d'autre.

JUAN.

» Oh ! mon Dieu, dites-moi ce que vous aimez le
» mieux. Pour peu que, comme le Pape, vous pré-
» fériez le titre de Sainteté, je vous le donnerai.
» Tous ces titres, au fond, ce n'est que du vent, et
» lorsqu'on peut faire plaisir à si bon marché, on
» serait bien sot d'en être avare.

LE ROI (à part).

» Ce campagnard vaut bien nos gens de la cour.

JUAN.

» Je suis la franchise même. Asseyez-vous pen-
» dant qu'on prépare le souper et laissons là les com-
» pliments.

LE ROI.

» Veuillez vous asseoir d'abord.

JUAN.

» Toutes ces cérémonies sont pour le moins super-
» flues. Vous êtes chez moi, c'est à vous de m'obéir, à
» moi d'ordonner dans ma maison. Asseyez-vous
» donc.

LE ROI.

» J'apprécie, comme je le dois, ces nobles procé-
» dés.

JUAN.

» Nobles, non, mais polis, bien que venant d'un » paysan.

LE ROI.

» Je vous promets, si vous venez à la cour, de vous » rendre votre hospitalité.

JUAN.

» Moi, à la cour ! la bonne plaisanterie !

LE ROI.

» La chose est-elle donc impossible ?

JUAN.

» Si c'est là que vous comptez me remercier, je ne » vous verrai de ma vie.

LE ROI.

» Pourquoi la cour vous déplaît-elle à ce point ?

JUAN.

» Parce que, depuis le jour de ma naissance, je » n'ai connu que ces montagnes, qu'elles sont pour » moi l'univers et que, pour un trône, je ne quitte- » rais pas ma chaumière. J'ai deux lits, l'un dans » ma maison, l'autre dans l'église, les deux demeures » que je préfère. L'un de ces lits me reçoit vivant, » l'autre m'attend mort, car du lit au tombeau il y » a peu de différence.

LE ROI.

» Vous n'avez donc jamais vu la figure du roi ?

JUAN.

» Vous l'avez dit, et cependant personne ne res- » pecte plus sa grandeur et son autorité.

LE ROI.

» On dit pourtant qu'il vient souvent chasser de ce » côté.

JUAN.

» Je ne manque jamais alors d'aller me cacher » dans la partie la plus boisée de la montagne.

LE ROI.

» Pourquoi ne pas le voir? Et dans quelle pensée?

JUAN.

» C'est qu'entre nous, ici, je me regarde tant soit » peu comme un roi. Je n'envie pas sa grandeur et » je me crois plus heureux que lui, parce que j'ai » moins de charges et d'obligations. J'ai plus de loi- » sir qu'il ne m'en faut, et à lui, le temps lui manque.

LE ROI.

» Comment vivez-vous ici?

JUAN.

» Je me lève avec l'aurore, lorsque cela me con- » vient, pourtant. Je vais d'abord à la messe et je re- » mets au curé une aumône abondante qui fait vivre » ce jour-là les pauvres du village. Après avoir fait » mes dévotions, je regagne ma demeure. Deux sau- » cisses et un pigeon, dont le parfum me paraît su- » périeur à l'odeur de l'ambre, composent mon dé- » jeuner. Jusqu'à midi, je m'occupe de mes affaires. » Puis, le travail de la journée se trouvant terminé, » je prends place pour dîner à une table entourée de » mes enfants.

LE ROI.

» La douce vie! Et que mangez-vous à votre » dîner?

JUAN.

» D'abord, pour ouvrir l'appétit, quelques fruits : » mon jardin en produit une telle abondance qu'on » en perd, je vous assure, plus qu'on en consomme. » Puis, un dindonneau rôti, nourri dans ma cour » de miettes de pain et autres restes de mes repas, » me forme une excellente entrée. On apporte en- » suite un pot-au-feu tel que le roi, soyez-en certain, » n'en mange pas un pareil, quelque chose qu'on » mette dans le sien.

LE ROI.

» Pourquoi le sien ne vaudrait-il pas le vôtre ?

JUAN.

» C'est qu'on mange le mien avec plus d'appétit.

LE ROI.

» Vous avez raison. Et que faites-vous ensuite ?

JUAN.

» J'élève toujours dans ma maison un enfant dont » l'enjouement naturel et les saillies naïves m'a- » musent bien plus que le pourraient faire les » plaisanteries d'un bouffon. Je l'envoie à l'école, et » lorsqu'il est grand, je lui donne les moyens soit de » continuer ses études, soit de suivre la profession » à laquelle il est appelé.

LE ROI.

» Et après la sieste, comment passez-vous votre » temps ?

JUAN.

» Quand le soleil commence à tomber, je monte une » jument plus rapide que le vent, je prends avec moi » deux chiens, une arquebuse et, laissant là pour un

» moment mes champs et mes vignes je cours la » campagne. Je tue une paire de lièvres, quelque- » fois une perdrix ou un héron. Ou bien je descends » au bord de la rivière avec une ligne et j'en rap- » porte de magnifiques poissons. Le soir venu, je » rentre chez moi, et après un léger souper, je » me couche en rendant grâces à Dieu.

LE ROI.

» Vous me paraissez le plus heureux homme du » monde.

JUAN.

» C'est vrai, il n'y a pas d'existence plus douce.

LE ROI.

» Il n'est personne qui ne doive vous l'envier. J'y » trouve pourtant quelque chose à reprendre et qui » n'est pas digne de votre sagesse.

JUAN.

» Et quoi donc?

LE ROI.

» Cette répugnance à voir le roi. Les bêtes fauves » elles-mêmes honorent leur souverain.

JUAN.

» Personne ne lui porte plus que moi un respect » humble et dévoué. Ces enfants, cette maison, tout » ce que j'ai lui appartient, mais je ne verrai pas son » visage.

LE ROI.

» S'il en avait besoin lui prêteriez-vous quelque » argent?

JUAN.

» Je mettrais à ses pieds tout ce que je possède,

» tout ce que je vaux. Que le roi me mette à l'épreuve,
» il connaîtra si je suis un loyal sujet. Je sais que
» tous nos biens sont à lui, puisque c'est lui qui
» nous maintient en paix et assure notre sûreté.

LE ROI.

» Pourquoi donc vous obstiner à ne pas le voir ?

JUAN.

» Que sais-je ? Chacun a sa manie, c'est là ma fai-
» blesse. Mais, dites-moi, êtes-vous venu dans ma
» maison comme hôte ou comme conseiller ?

LE ROI.

» Ce que j'en dis, c'est parce que je voudrais que
» le roi vous anoblît.

JUAN.

» Je ne mérite pas cette distinction. Ce que je suis
» me suffit. Si, en fin de compte, tout doit aboutir à
» sept pieds de terres, je me soucie peu d'un honneur
» qui doit durer si peu. »

On apporte la table.

JUAN.

« Prenez place ici, mon gentilhomme.

LE ROI

» Non, c'est ici que je veux m'asseoir.

JUAN.

» Cette place ne vous convient pas, mettez-vous au
» haut de la table.

LE ROI.

» Pour cela, non.

JUAN.

« Faites ce que je vous commande. Je suis le maî-
» tre ici, et quel que soit celui à qui on donne l'hos-

» pitalité, on lui donne la première place. (*A un*
» *valet.*) Toi, Tirso, pendant que nous soupons, fais
» mettre au lit de notre hôte des draps de toile de
» Hollande. (*A sa fille qui entre avec ses compagnes*).
» Vous autres, chantez pendant le repas.

LE ROI.

» Comment, vous avez aussi de la musique ?

JUAN.

» De la musique de village.

LE ROI.

» Qui sont ces dames ?

JUAN.

» Ce sont des villageoises, et non pas des dames.
» L'une est ma fille, l'autre sera demain la femme
» de mon fils.

LE ROI.

» L'une et l'autre sont des miracles de beauté, les
» rayons du soleil ont moins d'éclat.

JUAN

» Mangez, mangez. Il n'est pas poli de louer avec
» tant d'exagération ce qu'on ne peut pas vous offrir.
» Pour mon souper, c'est autre chose, si vous l'avez
» trouvé bon, vous pouvez le vanter.

LE ROI.

» Vous avez raison, je mange et je me tais. (*A*
» *part*) Je n'ai jamais vu un tel homme, il a réplique
» à tout. (*Haut.*) Je voudrais boire.

JUAN.

» Demandez-le, les domestiques ne devinent pas.

BÉATRIX.

» C'est moi qui verserai à boire à un hôte aussi poli.

LE ROI.

» La coupe de Ganymède serait seule digne d'une » telle main.

BÉATRIX.

» Ne vous dérangez pas.

LE ROI.

» Je ne puis permettre.....

JUAN.

» Tout cela est inutile. Prenez ce verre et buvez.

LE ROI.

» Vous avez raison, je prends et je bois.

BÉATRIX.

» Chanterons-nous ?

JUAN.

» Sans doute, il est plus que temps.

(*Les jeunes filles chantent.*)

JUAN.

» Otez la table, il se fait tard, notre hôte doit être » fatigué, il voudra dormir.

LE ROI.

» Ne vous en allez pas, nous causerons encore un » moment.

JUAN.

» C'est l'heure où je me couche tous les jours. » N'essayez pas de me retenir, le roi lui-même n'y » réussirait pas Si vous voulez veiller, je vous laisse » avec ma famille et mes gens. Nous ne faisons pas » plus de façons ici. Le sommeil me presse. Adieu, » je vous éveillerai demain de bonne heure. »

Cette scène, un des meilleurs morceaux de Matos Fragoso, donne assez exactement la mesure de son

talent. A côté de traits assez heureux dont il a probablement emprunté une bonne partie aux poètes contemporains chez qui on les retrouve presque textuellement, elle offre des traces nombreuses de cette niaiserie de pensée, de cette platitude de style, de cette pauvreté de conception qui caractérisent l'auteur. C'est surtout comme objet de comparaison avec d'autres scènes semblables que nous l'avons citée. Il n'est pas sans intérêt, d'ailleurs, de remarquer combien, à cette époque si monarchique, on se complaisait à retracer l'alliance du dévouement le plus complet et le plus respectueux à la royauté absolue avec une grande indépendance de mœurs et de caractères et une profonde aversion pour les assujettissements, pour les déceptions de la cour. Ce contraste revient souvent dans les drames espagnols. Il est vrai que les poètes, comme pour expier ce qu'il pouvait présenter de hardi, ne manquent presque jamais de nous montrer ces mêmes hommes si fiers, si libres dans leur humeur sauvage, terrassés un moment après par l'éclat de la majesté royale lorsqu'elle dépose ses voiles pour se manifester à eux, tremblants, éperdus, éblouis en quelque sorte par la lumière dont elle rayonne et ne pouvant plus qu'à peine balbutier de confuses excuses. Il y a là soit une révélation curieuse des opinions du temps, soit un tour de flatterie assez ingénieux, peut-être un peu de l'un et de l'autre.

## CHAPITRE LVI

### DRAMES ANONYMES. — LE PATISSIER DE MADRIGAL

Nous avons épuisé la liste des poètes dramatiques de la grande époque du théâtre espagnol, mais non pas celle des œuvres remarquables qui nous en sont restées. C'est un trait caractéristique de l'histoire littéraire de l'Espagne que le grand nombre de comédies dont les auteurs sont incertains ou même tout à fait inconnus. Rien ne prouve mieux à quel point la philologie et la critique sont arriérées dans la péninsule. Parmi ces drames plus ou moins anonymes, il en est qui suffiraient pour illustrer le nom du poète à qui on pourrait les attribuer avec quelque certitude. Tel est celui qui a pour titre *le Pâtissier de Madrigal*, et dont le sujet est tout historique.

Ce *pâtissier* est un adroit imposteur qui, quelque temps après la mort du fameux Sébastien de Portugal, tué dans une expédition contre les Marocains, était parvenu à se faire passer pour ce malheureux

prince. Voici comment l'auteur, d'accord presque en tout point avec la vérité des faits, présente cette singulière aventure.

Philippe II, profitant de l'extinction de la branche directe de la maison royale de Portugal pour faire valoir contre des compétiteurs moins puissants les droits qu'il s'attribue à la succession de ce royaume, est parvenu à y établir son autorité, mais le peuple qu'il a soumis par la force des armes regrette vivement son indépendance. Dans l'humiliation où il se trouve réduit, sa pensée se reporte sans cesse vers les époques brillantes où, sous des rois nationaux, le Portugal formait une monarchie puissante et glorieuse. Par une sorte de contradiction bien naturelle au cœur humain, il garde surtout un puissant souvenir de cet infortuné Sébastien dont la témérité a causé, avec la ruine de l'état, la désolation de tant de familles, mais dont le courage héroïque, l'esprit chevaleresque et les malheurs même émeuvent toutes les imaginations. On aime à se persuader qu'il n'est pas mort, qu'échappé comme par miracle au massacre de son armée, il n'a osé reparaître immédiatement au milieu de ses sujets sur lesquels il a attiré tant de calamités, qu'il est allé chercher dans un exil volontaire et dans de rigoureux pèlerinages l'expiation de ses fautes. Bientôt, ces bruits, d'abord vaguement répandus, prennent plus de consistance. Des voyageurs affirment avoir rencontré Sébastien sous un humble déguisement ; ils ont voulu lui parler, mais se voyant reconnu, il s'est rapidement éloigné en leur faisant signe de garder le silence. On

ajoute que le terme qu'il a fixé lui-même à son expiation est sur le point d'expirer et que, touché des malheurs de ses sujets, il va bientôt reparaître pour briser le joug honteux auquel ils sont soumis.

Ces rumeurs, adroitement propagées, ne sont autre chose que le résultat d'une intrigue ourdie par un agent secret du prieur de Crato, D. Antonio de Portugal, le principal concurrent de Philippe II. Cet agent s'est mis en relations avec un jeune homme d'une condition obscure, dont la figure et la taille rappellent singulièrement le roi D. Sébastien. Trouvant en lui l'esprit, le courage et la hardiesse nécessaires pour le rôle auquel il le destine, il lui a persuadé de profiter de cette ressemblance pour tenter de grandes destinées. Ce qu'il n'a pas dit à son imprudent complice, c'est qu'il compte seulement se servir de lui pour exciter une insurrection populaire ; lorsque les insurgés seront trop engagés pour pouvoir reculer, il le fera périr et proclamera le prieur de Crato qu'ils seront bien forcés de recevoir et de défendre comme leur souverain, moins encore à titre de représentant de leur ancienne dynastie que parce qu'il sera leur seul refuge contre les vengeances de Philippe II. En attendant que les choses soient mûres pour ce dénouement, après avoir soigneusement instruit le jeune aventurier des particularités qui peuvent l'aider à tromper les esprits crédules, il le conduit à Madrigal, petite ville de Castille, où une cousine du véritable Sébastien, la princesse Anne d'Autriche, est religieuse dans un couvent. Il l'introduit auprès de cette princesse qui,

abusée tout à la foi par ses regrets, par la figure et par les discours de son prétendu parent, donne complètement dans le piège, s'associe aux projets qu'on lui révèle et se fait un bonheur d'en préparer le succès par le sacrifice de l'argent dont elle peut disposer, de ses pierreries, de ses diamants, en un mot, de tout ce qu'elle possède de précieux. Avec ce puissant secours, le complot marche rapidement. Aux yeux du public, Gabriel Espinosa, (c'est le véritable nom du faux Sébastien), n'est qu'un simple *pâtissier*, mais, abandonnant à des valets les occupations de cette vulgaire industrie, il a soin de se mêler souvent au peuple, de se montrer généreux, désintéressé, de donner, toutes les fois que l'occasion s'en présente, des témoignages de sa bravoure, de sa force prodigieuse, de son adresse, et il ne manque pas de manifester, de préférence, ces qualités si séduisantes pour le vulgaire dans certains exercices où l'on sait qu'excellait le roi dont il usurpe le nom. A d'autres personnes, il se présente comme un simple gentilhomme castillan, et c'est en cette qualité qu'aidé de sa galanterie et de sa bonne mine il est parvenu à séduire une jeune personne noble et riche. Enfin, aux yeux de quelques Portugais retirés à Madrigal comme aux yeux de la princesse Anne, il est le roi Sébastien, se préparant à reconquérir son royaume sur un odieux usurpateur. Secondé par son complice, il a déjà envoyé dans les diverses provinces du Portugal des émissaires qui y ont fait de nombreuses dupes. On voit de tous côtés arriver, pour s'assurer par leurs propres yeux de l'heureuse

nouvelle qui ranime leurs patriotiques espérances, des gentilshommes que le prétendu monarque reçoit avec tout l'appareil fastueux de la royauté portugaise, dans un appartement reculé préparé à cet effet. Là, il leur raconte ses malheurs, il leur présente comme son héritière une petite fille qu'il a eue d'une de ses maîtresses et qu'il a dressée à ce manège. La ressemblance frappante de l'imposteur avec l'infortuné Sébastien, sa bonne mine, son assurance, un certain mélange de hauteur et de familiarité, de vivacité et de bienveillance, enfin, cet empire que le mystère exerce sur les esprits prévenus et le charlatanisme même avec lequel ont été disposés les accessoires dont il est entouré, tout se réunit pour abuser des hommes que l'ardeur même de leurs désirs et de leurs espérances rend si faciles à accueillir tout ce qui promet de les réaliser. Rien de plus naïf, de plus vrai, de plus comique, et en même temps de plus touchant que l'émotion et le bonheur de ces pauvres gentilshommes prosternés aux pieds de l'impudent imposteur, s'écriant qu'il ne leur reste plus qu'à mourir après avoir retrouvé leur roi, se disposant en effet à lui sacrifier leur fortune, leur vie, et, dans leur enthousiasme, admirant avec attendrissement jusqu'aux ridicules simagrées de l'enfant qui joue devant eux le rôle de la princesse.

Mais bientôt, la scène change. Le gouvernement de Philippe II, à qui ces intrigues n'ont pu complètement échapper, en a conçu quelque inquiétude. Un alcalde est arrivé secrètement à Madrigal, chargé de s'assurer de la vérité, de saisir et de punir les con-

spirateurs. Gabriel Espinosa est arrêté, avec un grand nombre de ses dupes, au milieu d'un festin où il les a réunis, et où il achève d'exalter leurs espérances. L'enquête commence aussitôt. Le magistrat interroge successivement tous les prisonniers. Tous, avec cette imperturbable confiance qu'inspire un fanatisme sincère, affirment que l'aventurier est bien le roi Sébastien, et les tentatives de l'alcalde pour les convaincre de l'absurdité d'une telle croyance ou pour les mettre en contradiction avec eux-mêmes échouent également. Le seul Gabriel, lorsqu'on le fait comparaître à son tour, affirme qu'il n'est autre chose qu'un pauvre pâtissier, mais le ton même dont il le dit, son insouciance, sa présence d'esprit, l'apparence de dignité répandue sur toute sa personne, son insistance pour être conduit devant Philippe II dont il prétend être connu, troublent et étonnent l'alcalde. C'est lui, maintenant, qui ne veut plus croire à l'humble condition de l'accusé, qui s'obstine à voir en lui, non pas, sans doute, le roi Sébastien, mais bien quelque grand personnage, qui s'épuise en efforts inutiles pour l'en faire convenir, qui, dans son incertitude, n'ose prendre un parti et terminer le procès. Cependant, le seul complice véritable de Gabriel, l'agent du prieur d'Ocrato, espérant se soustraire au supplice qui le menace, s'est enfin décidé à tout avouer. Ainsi dénoncé et trahi, Gabriel ne se déconcerte pas. Il feint, il est vrai, d'avouer à son tour l'imposture dont il s'est rendu l'instrument. Déjà, le juge et les témoins qu'il a réunis pour entendre cette confession commencent à se croire en posses-

sion de la vérité, mais tout à coup, l'intrépide aventurier, par quelques paroles pleines d'une audace ironique et mystérieuse, les rejette dans leurs hésitations, les met au point de douter si le récit qu'il vient de leur faire n'est pas une raillerie par laquelle il s'est joué de leur crédulité, et ranimant la foi un moment ébranlée de ses partisans, augmente encore, s'il est possible, l'intensité de leurs illusions. Conduit enfin à l'échafaud, il y marche avec une fermeté que n'éprouve pas, dans ses incertitudes, le juge même qui l'y envoie.

Il est facile de comprendre ce qu'il y a de saisissant, de profondément dramatique dans cette combinaison. Le caractère du *Pâtissier de Madrigal* est un des plus originaux qu'il y ait à la scène. Tel est l'art avec lequel le poète en a ménagé les effets qu'à la lecture, à la représentation surtout, lorsque ce rôle est joué avec quelque intelligence, le lecteur, le spectateur, bien qu'averti dès les premières scènes, se surprend par moments à partager les doutes de l'alcalde. Nous nous demandons pourquoi l'auteur de ce drame n'a pas augmenté encore la puissance d'une conception aussi complètement neuve en laissant planer quelque mystère sur la personne du faux Sébastien. Peut-être eût-il craint de paraître révoquer en doute la légitimité des droits de l'Espagne sur le Portugal : on le voit, en effet, dans quelques passages, proclamer avec une sorte d'emphase la justice des prétentions de Philippe II.

## CHAPITRE LVII

### DRAMES ANONYMES. — LE DIABLE PRÉDICATEUR. — LE TRIOMPHE DE *l'Ave Maria*

Si nous voulions classer parmi les drames anonymes tous ceux dont l'auteur n'est pas incontestablement connu, tous ceux dont le titre imprimé n'indique pas le poète à qui on doit les attribuer ou varie, par rapport à cette indication, dans les éditions diverses, la liste en deviendrait longue. Pour ne citer que quelques-uns des exemples les plus marquants, nous devrions ranger dans cette classe le *Premier assistant de Séville*, que nous avons adjugé à La Hoz, et le *Faux nonce de Portugal* que nous mettrons sur le compte de Cañizares. Nous n'avons pas voulu suivre cette marche, parce que nous avons cru trouver, si non des preuves absolument certaines, au moins des vraisemblances suffisantes pour faire honneur à ces deux écrivains de deux ouvrages aussi remarquables. Il n'en est pas de même d'une autre comédie bien plus célèbre, bien

plus propre par la singularité du sujet non moins que par la manière dont il est traité à exciter un vif intérêt de curiosité, le *Diable Prédicateur*. Les opinions qui l'attribuent soit à Philippe IV, soit à D. Louis de Belmonte, soit à tel autre poète de cette époque, ont trop peu de consistance pour qu'il fût raisonnable de s'y arrêter.

Pour bien apprécier cette œuvre étrange, il faut d'abord constater l'esprit dans lequel elle a été composée. Le but de l'auteur était de glorifier l'ordre des Franciscains, d'exciter en sa faveur la dévotion et la munificence des fidèles, et ce but, il paraît qu'il l'avait complètement atteint. Pendant bien longtemps, en effet, lorsque les moines de cet ordre, si populaire en Espagne, croyaient s'apercevoir d'un relâchement dans l'espèce de culte dont ils étaient l'objet, d'une diminution dans la somme des aumônes qu'on leur prodiguait, ils demandaient qu'on remît sur la scène le *Diable prédicateur* : cet expédient était, dit-on, d'un effet assuré.

On comprend ce qu'offre de curieux, pour l'étude de l'histoire et de l'esprit humain, l'examen du drame qui agissait ainsi sur les imaginations.

L'action se passe à Lucques. Le prince de l'abîme, Lucifer, monté sur un dragon ailé, fait en ce moment un voyage autour du monde pour s'assurer par lui-même de l'étendue de sa puissance. Il appelle Asmodée à qui il a laissé en son absence le gouvernement de l'empire infernal. Il lui raconte ce qu'il a vu et les projets nouveaux que lui ont suggérés ses observations. Il a trouvé les neuf dixièmes de la

terre soumis à son obéissance, plongés dans les ténèbres de l'Islamisme ou adorant de fausses divinités. A peine quelques contrées de l'Europe reconnaissent-elles la loi du vrai dieu. Parmi les ordres religieux qui y sont établis et qui, par leurs prières, désarment la colère du ciel irrité de tant de profanations et de crimes, il en est un surtout qui a frappé l'attention de Lucifer et dont il ne parle qu'avec un douloureux emportement parce qu'il voit en lui le principal instrument du salut des âmes, le principal obstacle au succès de ses efforts : c'est l'ordre des Franciscains. Le poète place ici dans la bouche du démon un résumé des légendes et des traditions qui ont tant popularisé dans la péninsule la mémoire de saint François ; il rappelle par des allusions rapides, qui prouvent combien ces traditions étaient alors universellement connues, la similitude que la faveur céleste avait voulu établir entre la vie du sauveur des hommes et celle du fondateur des moines mendiants, l'un et l'autre nés dans une étable, l'un et l'autre assistés dans leurs travaux par douze disciples, tous deux flagellés jusqu'au sang, tous deux percés de cinq glorieuses blessures. A cette comparaison que nous ne suivrons pas dans ses détails minutieux, succède un magnifique éloge du zèle et de la piété des religieux franciscains *dont les efforts conduisent au ciel plus d'âmes que tous les hérésiarques réunis n'en ont jamais précipité dans les enfers et que l'Océan ne contient de grains de sable*. Lucifer voit en eux ses plus redoutables ennemis. Son orgueil s'en irrite autant que son ambition : « Il ne faut pas te le dis-

» simuler, Asmodée, » dit-il à son confident, « si je ne » me hâte d'y pourvoir, il n'y aura bientôt plus un » seul lieu où ces mendiants déguenillés n'aient ar- » boré la bannière de celui qui, par son héroïque » humilité, a mérité d'être appelé le grand lieute- » nant du Christ et d'occuper la place que m'a fait » perdre jadis ma téméraire présomption. Voici » l'entreprise où je t'appelle. Certes, elle n'est pas » aisée. Mon audace n'en a pas tenté de plus difficile » depuis celle que j'osai diriger contre le trône cé- » leste. La règle que suivent ces hommes, c'est, tu » ne l'ignores pas, la vie apostolique. Cette règle, » elle n'a pas été établie par une simple inspiration » d'en haut. C'est Dieu lui-même qui, de sa propren » bouche, l'a dictée à saint François, et lorsque Fra- » çois, ému de pitié pour ses successeurs, lui demanda » où des êtres soumis aux faiblesses humaines pui- » seraient la force nécessaire pour observer les vingt- » cinq préceptes dont elle se compose, préceptes si » rigoureux qu'aucun ne peut être enfreint sans pé- » ché mortel, ne t'en inquiète pas, répondit le Sei- » gneur, je me charge de susciter ceux qui les gar- » deront. Mais il n'a pas dit que tous sans exception » y demeureraient fidèles. S'il l'avait dit, tous nos » efforts seraient vains. Pars donc pour l'Espagne, » dirige-toi vers Tolède qui en est aujourd'hui la » principale cité. Jettes-y les germes de l'impiété » parmi les hommes d'une condition moyenne et » dans les corporations de marchands auxquelles ces » moines doivent principalement les aumônes qui » les font vivre. Empêche que la dévotion ne prenne

» racine dans leurs cœurs, car les Espagnols tien-
» nent fortement aux impressions qu'ils ont une fois
» reçues. Quant aux riches, ne t'inquiète pas d'eux,
» leurs désirs immodérés agiront plus efficacement
» sur leur âme que toutes tes insinuations. Eussent-
» ils sous les yeux des milliers de pauvres, ils n'y fe-
» ront aucune attention. Comme ils n'ont jamais vu
» de près le besoin, ils ne le comprennent pas; je
» parle du plus grand nombre, on trouve partout des
» exceptions. Pour moi, je reste dans cette ville de
» Lucques où je travaille, par mes artifices, à empê-
» cher ces moines de conserver un couvent qu'ils y ont
» fondé. Je m'efforce d'engager les habitants à changer
» en mauvais traitements et en injures les aumônes
» qu'ils leur accordaient. Déjà je les ai presque ame-
» nés à croire qu'il est plus méritoire de venir au
» secours de ceux qui vivent dans la misère, avec
» une famille qu'ils ont peine à se soutenir, que de
» ces religieux mendiants qui ne rendent aucun ser-
» vice à l'État... Pars donc pour l'Espagne. Ces mal-
» heureux ont beau implorer la protection divine, je
» ferai si bien que ce nouveau vaisseau de l'Église
» échouera contre les écueils impies et les cœurs re-
» belles. Se voyant refuser le strict nécessaire, ils au-
» ront peine à se défendre des entraînements de la fai-
» blesse humaine. Leur confiance sera pour le moins
» ébranlée, et le navire qui les porte, s'il ne se perd
» pas tout à fait, sera au moins maltraité par la
» tempête; il s'égarera dans les bas-fonds s'il ne se
» brise complètement. »

Asmodée, obéissant aux ordres de son souverain,

s'éloigne à l'instant. Depuis ce moment, il n'est plus question de lui ni de sa mission. Toute l'action du drame se concentre dans l'attaque que Lucifer lui-même dirige contre les religieux de Lucques. Le plan qu'il vient d'annoncer s'exécute de point en point. Les bourgeois, cédant aux suggestions secrètes du démon, deviennent sourds aux prières des malheureux religieux, les aumônes cessent complètement. Un certain Ludovic, le plus riche, mais aussi le plus avare et le plus impie des habitants de Lucques, se distingue surtout par la brutalité de ses refus. Vainement, le père gardien s'efforce de ranimer la ferveur des fidèles. Ses exhortations, son insistance ne font qu'irriter les esprits. Poursuivi, menacé, il se voit forcé de rentrer dans son couvent dont les portes se referment à l'instant sur lui, pouvant à peine le soustraire, lui et ses moines, aux outrages de la foule. Le gouverneur lui-même, s'associant à la haine populaire, essaie d'abord d'engager les religieux à quitter une ville où on ne veut plus les supporter, et bientôt il prétend les y obliger. Privés de toute ressource, épuisés par la f
qui les presse, le courage des religieux fai
on parle de vendre les vases sacrés, d'a
ailleurs une terre plus hospita
dien, dont la pieuse et nob
moment résisté aux insta
mence à chanceler. Lucif
atteint le but qu'il s'éta
de courte durée. Tout à
vient l'éblouir. L'enfant

couvert d'un voile. Auprès de lui est saint Michel qui apostrophe ainsi l'Ange déchu.

SAINT MICHEL.

« Serpent infernal, j'humilierai ton orgueil.

LUCIFER.

» Michel !

SAINT MICHEL.

» Comment, connaissant la promesse que le Créa-
» teur a faite à François, comment as-tu pu Croire
» que tes fourberies enléveraient à ces religieux
» leurs moyens d'existence ?

LUCIFER.

» Nul ne sait mieux que moi que l'immense pa-
» role de Dieu ne peut manquer d'être accomplie,
» mais la confiance qu'on place en elle peut faillir,
» et déjà il est bien certain que si ce sentiment n'est
» pas tout à fait détruit dans ces moines, il est au
» moins fort ébranlé. Il n'est pas indispensable, pour
» que je triomphe, qu'ils soient privés de ce qui leur
» est nécessaire, il suffit que j'aie décidé le peuple à
» le leur refuser.

SAINT MICHEL.

» Tu déferas toi-même ton ouvrage. Pour
[illegible] hargé d'amener Ludovic à se repen-
[illegible] la loi sainte.

[illegible] IFER.

[illegible] i-même ! malheureux que

[illegible] CHEL.

[illegible] aut encore que tu con-

» struises un autre couvent où, en dépit de toi, Fran-
» çois comptera d'autres disciples.

LUCIFER.

« Comment?

SAINT MICHEL.

» Ne réplique pas. Il faut que tu fasses ce que
» ferait François. Entre dans son couvent. Reproche
» à ses moines d'avoir pu penser un instant à l'aban-
» donner. C'est à toi qu'il appartient désormais d'as-
» surer leur subsistance et, en outre, de leur fournir
» les moyens de secourir un certain nombre de
» pauvres comme le prescrit la règle que Dieu leur
» a dictée. Va donc, et jusqu'à ce que tu reçoives
» de nouveaux ordres, exécute scrupuleusement
» ceux que je viens de te donner. Tu apprendras
» ainsi à ne plus t'attaquer à François dans ses
» moines. »

Lucifer reste accablé. Son désespoir s'exhale en plaintes douloureuses contre la partialité du Très Haut qui, non content d'avoir donné aux hommes tant de moyens de résister à ses attaques, le force ainsi à se combattre lui-même. Cependant, il faut obéir. Revêtu d'un froc de Franciscain, il se présente, à l'improviste, au milieu des religieux qui, déjà, se préparent à quitter leur retraite et à s'éloigner.

LUCFIER.

« *Deo gratias*, mes frères. (*A part*). Quel supplice !

LE PÈRE GARDIEN.

» Dieu me soit en aide ! Qui êtes-vous, mon père ?
» comment êtes-vous entré ici ?

FRÈRE NICOLAS.

» Il n'a pu entrer par la porte, je l'avais fermée.

LUCIFER.

» Aucune porte n'est fermée pour la puissance » divine. C'est elle qui, sans que je pusse m'y refu- » ser, m'a amené ici d'un pays tellement éloigné que » le soleil lui-même ignore son existence ou dé- » daigne de le visiter.

LE PÈRE GARDIEN.

» Votre nom ?

LUCIFER.

» Je m'appelle *frère obéissant forcé.* On me nom- » mait jadis *chérubin.*

FRÈRE ANTOLIN (le gracioso).

» C'est sans doute un Basque.

LE PÈRE GARDIEN

» Mon père, dites-moi ce qui vous amène. Vos pa- » roles, le prodige de votre entrée dans ce couvent, » malgré la clôture des portes, nous remplissent de » trouble et d'inquiétude. Je crains quelque piège de » notre grand ennemi.

LUCIFER.

» Ne craignez rien. C'est par l'ordre de Dieu que » je viens, c'est lui qui m'a chargé de vous repro- » cher votre peu de foi. Les soldats enrôlés sous la » bannière du grand lieutenant du Christ doivent- » ils abandonner aussi lâchement la place qu'il leur » a confiée ? Il n'y a pas encore deux jours que l'en- » nemi vous tient assiégés, et déjà votre force, » votre espérance se sont évanouies ? Ceux qui » devraient résister comme des rocs aux attaques de

» l'impiété, en qui la moindre hésitation serait déjà » coupable, reculent ainsi à la simple menace du » danger ? Sachant que Dieu a promis à notre père » que le nécessaire ne manquerait jamais à ses » enfants, ils ont pu se rendre coupables au point de » douter de l'accomplissement d'une promesse di- » vine ! (*A part*). Est-il bien possible que ce soit moi » qui parle ainsi ! Je me sens tout brûlant de co- » lère ! (*Haut*). Croyez qu'alors même que, dans » l'univers entier, les êtres raisonnables fermeraient, » sans exception, leur cœur à la pitié, les anges » vous apporteraient la nourriture qui vous a été » promise, le démon lui-même s'en chargerait au » besoin.

LE FRÈRE ANTOLIN.

» Il parle avec tant de chaleur que la flamme sort » par ses yeux.

LE PÈRE GARDIEN.

» Mon père, je vois bien que vous êtes un envoyé » de Dieu, je le reconnais à l'empire que vos pa- » roles exercent sur nous. Je sens que, maintenant, » j'expirerais de faim mille fois plutôt que d'aban- » donner la maison de mon père saint François.

LE FRÈRE PIERRE.

» Il n'est pas un de ses vrais enfants qui ne soit » prêt à donner sa vie pour Dieu.

LE FRÈRE NICOLAS.

» Et ils se repentent tous, mon père, d'avoir pu » un seul instant penser à tourner le dos au danger.

LUCIFER (à part).

» Ainsi donc, la peur naturelle à laquelle ils ont

» un instant cédé devient pour eux une occasion de
» s'acquérir de nouveaux titres à la faveur du ciel !
» Ceux que Dieu protège rentrent bien vite dans la
» bonne voie... (*Haut*). Mes frères, apaisez par des
» sacrifices le juste mécontentement du Créateur
» qui vous porte tant de tendresse. Pour moi, je me
» charge de pourvoir à votre subsistance, je serai
» votre quêteur.

FRÈRE ANTOLIN.

» Vous espérez trouver des aumônes dans cette
» ville? Vous me faites rire.

LUCIFER.

» Vous serez bientôt détrompé... Père gardien, ne
» craignez rien, faites ouvrir ces portes.

LE PÈRE GARDIEN.

» C'est un ange, il faut lui obéir... Mais le ciel
» m'éclaire... Dieu me soit en aide! Cachons ce pro-
» dige à mes religieux.

LUCIFER.

» Allez tous au chœur et cessez de craindre. Tant
» que je vous assisterai, le bercail de François sera à
» l'abri des attaques des loups.

LE PÈRE GARDIEN.

» Oui, puisque Dieu a changé le poison en contre-
» poison. »

Lucifer se met à l'œuvre, et tout a bientôt changé de face. Les aumônes arrivent de toute part au couvent, les moyens ordinaires ne suffisent plus pour les y transporter. Du surplus des produits de la charité publique, un autre monastère s'élève avec rapidité. Le prétendu moine se multiplie. On le voit

partout à la fois, parcourant la ville pour stimuler la générosité des fidèles, dirigeant la construction du nouvel édifice, pressant les ouvriers, faisant preuve en tous lieux d'une activité, d'une adresse, d'une force miraculeuses. Les religieux, frappés de ces qualités extraordinaires auxquelles se mêle, dans l'inconnu, quelque chose d'étrange et de mystérieux, se demandent qui il peut être. L'un croit voir en lui un être étranger à l'humanité ; l'autre, à son ton d'autorité et à une certaine âpreté de langage, le prend pour le prophète Élie. Le père gardien, qu'une révélation divine a instruit de la vérité, conseille à ses frères de ne pas chercher à pénétrer les secrets du ciel et de se contenter d'obéir aux ordres de celui en qui ils ne peuvent méconnaître un envoyé de Dieu.

Le rôle du père gardien est d'une grande beauté. La simplicité, l'abnégation du moine s'unissent dans sa personne à la fermeté calme et prudente sans laquelle il n'est pas possible de diriger utilement d'autres hommes. Il y a entre lui et Lucifer une scène remarquable :

LE PÈRE GARDIEN.

» *Frère obéissant*, le couvent que vous construisez
» est-il bien avancé ?

LUCIFER.

» Il est achevé.

LE PÈRE GARDIEN.

» Entièrement ?

LUCIFER.

» Il ne reste plus qu'à le blanchir.

LE PÈRE GARDIEN.

» La rapidité de cette construction me surprend, » je l'avoue.

LUCIFER.

» Il y a pourtant cinq mois qu'on en a posé la pre- » mière pierre, et ces cinq mois m'ont paru cent » années. Je n'y ai contribué que par ma présence » assidue aux travaux, en cherchant l'argent néces- » saire et en traçant le plan de l'édifice, mais si le » Créateur me l'eût permis, j'eusse fait en cinq jours » et en moins peut-être plus que cent hommes n'ont » fait en cinq mois.

LE PÈRE GARDIEN (à part).

» Il vaut mieux ne pas paraître le comprendre. » (*Haut*). Je vous crois, mais Dieu ne fait pas de mi- » racles sans nécessité.

LUCIFER.

» Ce miracle, je l'aurais fait à moi seul. Je suis » assez puissant pour cela si Dieu ne m'en eût em- » pêché.

LE PÈRE GARDIEN.

» Je sais qui vous êtes, vous n'avez pas besoin de » me le faire entendre.

LUCIFER.

» Je ne l'ignore pas.

LE PÈRE GARDIEN.

» Et je sais aussi que votre puissance n'égale pas » celle de mon père saint François.

LUCIFER.

» Père gardien, la faveur dont votre père jouit au- » près du Roi du ciel fait toute sa force, et sous ce

» rapport, elle est grande, je l'avoue, mais ce n'est » pas une puissance véritable que celle qui a besoin » de recourir à la prière.

LE PÈRE GARDIEN.

» Quelle est donc la puissance qui ne procède pas » de Dieu ?

LUCIFER.

» N'argumentons pas, soyez humble. Auprès de » moi, le plus savant en sait bien peu.

LE PÈRE GARDIEN.

» Je n'en ai jamais douté, mais il n'en est pas » moins vrai qu'avec toute sa puissance, avec toute » sa science, celui qui me parle n'a pu atteindre » l'objet de ses vœux les plus ardents.

LUCIFER.

» Non ! Eh bien, mon père, pourquoi pensez-vous » donc que Dieu me punit ?

LE PÈRE GARDIEN.

» Pour votre intention.

LUCIFER.

» Père gardien, vous êtes un bon religieux, mais » votre intelligence est faible. Lorsque je suis venu » vous trouver, vous et vos moines, n'étiez-vous pas » résolus à abandonner lâchement le couvent ? En ce » qui vous concerne, j'avais donc atteint mon but » puisque le Créateur ne s'est interposé que lorsqu'il » vous a vu vaincu. Rendez-lui donc grâce de sa mi- » raculeuse intervention, mais croyez que si vous » aviez eu plus de courage, mon châtiment serait » moindre.

LE PÈRE GARDIEN.

» C'est en toute justice que vous m'avez humilié.

LUCIFER.

» Je suis condamné à faire ce que ferait saint Fran-
» çois s'il vivait encore. Jugez s'il était possible de
» m'imposer une mortification plus douloureuse,
» sans compter l'ignominie d'être contraint à me
» couvrir de sa bure.

LE PÈRE GARDIEN.

» Jamais vous n'avez été plus honoré depuis que
» vous êtes tombé du ciel.

LUCIFER.

» L'orgueil vous aveugle et vous fait perdre la
» mémoire. Oubliez-vous donc votre origine? Igno-
» rez-vous que vous êtes sorti de la boue et de la
» poussière?

LE PÈRE GARDIEN.

» Je ne l'oublie pas, je sais que Dieu a formé le
» premier homme de ses propres mains, avec un peu
» de terre, mais la création de l'ange lui a coûté
» moins encore puisque, d'une seule parole...

LUCIFER.

» Laissons cela, de telles matières ne peuvent être
» traitées entre nous : vous les ignorez et il ne m'est
» pas permis de vous répondre. Quand voulez-vous
» que nous commencions la fondation nouvelle?

LE PÈRE GARDIEN.

» Sur-le-champ, si vous le trouvez bon.

LUCIFER.

» C'est ce que je désire. Quels sont ceux des frères
» qui y travailleront?

LE PÈRE GARDIEN.

» Je ne puis les désigner, c'est à vous qu'il appartient de les choisir et d'en fixer le nombre. Mon » devoir est seulement d'exécuter tout ce que vous » aurez ordonné.

LUCIFER.

» Quelle hypocrite humilité ! Mais le temps viendra bientôt où on le verra passer d'un extrême à » l'autre.

LE PÈRE GARDIEN.

» Dieu permettra que vos artifices nous fournissent de nouvelles occasions de mériter sa » grâce.

LUCIFER.

» Si Dieu intervient, cela sera facile, sans doute. » Autrement, je sais par expérience comment vous » combattez.

LE PÈRE GARDIEN.

» J'avoue que je ne suis que poussière.

LUCIFER.

» Allez, allez faire paître vos brebis, je les vois qui » attendent leur pasteur. Prenez garde qu'il ne s'en » égare quelqu'une, elle pourrait se perdre.

LE PÈRE GARDIEN.

» Ce soin serait superflu de ma part, c'est à vous » de les garder s'il survient quelque danger, puisque » Dieu ne vous a envoyé parmi nous que pour être » le chien de garde de son troupeau. (*Il sort.*)

LUCIFER.

» Il le faut bien, hélas ! puisqu'il ne m'est permis » de mordre aucune de ces brebis. Mais un jour

» viendra où, le berger et moi, nous nous verrons » d'une autre façon. »

Il y a, ce nous semble, quelque chose d'éminemment dramatique dans cet étrange dialogue où le ciel et l'enfer forcés, pour ainsi dire, d'exister un moment à côté l'un de l'autre, de suspendre leurs hostilités, de concourir au même but, se dédommagent d'une aussi pénible contrainte par un assaut d'ironie amère si profondément empreint de leur insurmontable antipathie. C'est une très belle idée, imparfaitement esquissée, il est vrai, que de montrer la simplicité d'une âme ferme, pure et religieuse luttant contre toutes les ressources du génie infernal et le déconcertant même quelquefois par la seule force de la vertu et de la vérité. Ce qui, dans le texte, ajoute encore à l'effet de cette scène, mais ce que nous n'avons pu transporter dans la traduction, c'est que les deux interlocuteurs ne se parlent qu'à la troisième personne : cette forme, autorisée par le génie de la langue espagnole, donne à leur entretien une teinte mystérieuse parfaitement appropriée au sujet.

Cependant, Lucifer, en raffermissant le courage des religieux, en leur élevant un nouveau couvent, en réchauffant la ferveur du peuple de Lucques, n'a accompli qu'une partie de sa tâche. Nous avons vu que saint Michel lui avait aussi prescrit de travailler à convertir le mauvais riche Ludovic. Mais tous ses efforts échouent contre l'avarice de cet homme pervers, contre son impiété et surtout contre la haine particulière qu'il porte à l'ordre de Saint-Fran-

çois. L'éloquence du démon réussit bien à le troubler, à l'effrayer, à le remplir d'une sorte de respect dont il ne sait comment se rendre compte, mais rien ne peut le déterminer à se départir de la moindre parcelle de son immense fortune.

Ludovic vient de se marier. Sa jeune femme, Octavie, douce, charmante, pieuse, forme avec lui le contraste le plus parfait. Avant d'épouser Ludovic, elle avait donné son cœur à un homme plus digne d'elle. Forcée de renoncer à lui, elle se consacre désormais tout entière à l'indigne époux que ses parents lui ont choisi, elle ne se permet ni un regret, ni un souvenir. Néanmoins, la jalousie de Ludovic ne tarde pas à s'éveiller, et dans son emportement, il se résout à donner la mort à la malheureuse Octavie. Avertie par plusieurs indices du sort qu'il lui prépare, elle se refuse à fuir, elle croirait se rendre coupable. Le scélérat l'attire dans un lieu écarté où il espère pouvoir cacher son crime. Il la frappe d'un coup de poignard. Elle tombe en invoquant le nom de la Vierge. Lucifer, qui avait ordre de la sauver, mais qui n'a pu y parvenir, est auprès d'elle. Il reconnaît bientôt qu'un prodige va s'opérer. Elle est morte, et cependant, dit-il, son âme n'est, ni montée au ciel, ni descendue dans l'enfer, et elle n'est pas, non plus, entrée dans le purgatoire. Tout à coup, au son d'une musique céleste, la Vierge apparaît au milieu d'un chœur d'anges. Elle s'approche d'Octavie et la touche de ses mains. Le seul Lucifer a aperçu la reine des Cieux, invisible pour les yeux mortels. A l'aspect de sa plus puissante ennemie, de

celle qui a brisé son empire. de douloureux souvenirs s'agitent en lui, il sent plus vivement les angoisses du désespoir éternel, et pourtant, subjugué par une force surnaturelle, il se prosterne, il gémit de ne pouvoir s'associer au culte que l'univers rend à la mère de Dieu, il célèbre comme involontairement ses perfections infinies, sa puissance illimitée, les récompenses qu'elle accorde à ceux qui lui ont voué une dévotion particulière. Les transports auxquels il est livré, le tremblement qui l'agite, le feu qui sort de ses yeux, les paroles entrecoupées qui s'échappent de sa bouche, étonnent et épouvantent un moine présent à cette scène, mais pour qui l'apparition céleste est restée non avenue. Le miracle est enfin accompli, la Vierge remonte aux cieux et Octavie ressuscite.

Irrité, mais non persuadé par ce miracle, Ludovic persiste dans son impiété. Vainement Lucifer tente un dernier effort pour le convertir, vainement il lui annonce la mort qui le menace, la damnation qui doit la suivre et qu'une aumône faite à saint François peut détourner. Ludovic, averti qu'il n'a plus qu'un moment pour se repentir, brave encore la puissance divine. Au signal enfin donné par saint Michel, Lucifer s'empare de sa proie et Ludovic disparaît au milieu des flammes. Le démon croit avoir accompli sa mission, il vient de rejeter le froc qui pèse tant à son orgueil, mais saint Michel lui déclare qu'il lui reste encore à faire restituer aux pauvres tout ce que leur a dérobé le scélérat qui vient de périr. Pour exécuter ce nouvel ordre, Lucifer appelle un de ses

lieutenants, Astaroth. Ce dernier prend la figure de Ludovic, fait convoquer tous ceux qui ont à se plaindre de ses spoliations et leur partage ses richesses. Lorsque cette œuvre de réparation est terminée, Lucifer, dépouillant enfin le costume monacal, raconte en peu de mots au peuple accouru de toute part sur le bruit de la prétendue conversion de Ludovic les étranges événements qui viennent de se passer. « Demain », dit-il, « le père gardien » qui a tout vu, à qui Dieu a tout révélé vous don- » nera, dans un sermon, des explications plus com- » plètes. Et maintenant, François, la trêve est » expirée entre tes enfants et moi. Je redeviens ton » plus grand ennemi. Veille sur eux. Puisqu'il ne m'est » pas permis de les priver de leur subsistance, c'est » en attaquant leur vertu que je satisferai ma haine. »

Ainsi se termine le *Diable prédicateur*. Nous ne donnerions pas une idée complète de cette comédie si nous n'ajoutions que l'auteur, fidèle à la mode de son temps, a mis au nombre des personnages un *Gracioso* qui y occupe même une place très considérable. C'est un frère lai poltron, menteur et surtout gourmand, que Lucifer s'amuse à tourmenter dans ses moments de loisir. La joviale et grossière sensualité de frère Antolin, son ignorance, l'impossibilité où il est de s'élever à aucun sentiment exalté, à aucune pensée de dévouement et de sacrifice, forment, avec la nature du sujet, un contraste qui n'est pas dépourvu d'art et qui produit des effets d'un très bon comique, bien qu'un peu gros pour ne pas dire grossier. On en jugera par la scène suivante

qu'il nous paraît nécessaire de traduire textuellement pour reproduire toute la physionomie de ce drame étrange.

Le frère lai, Antolin, essayant de se dérober à la surveillance de son persécuteur Lucifer qui prétend l'obliger à modérer sa voracité, vient de sortir du couvent et de se retirer sur une colline peu éloignée où il explique ainsi ses intentions.

« Me voici dans la campagne où je vais livrer ba-
» taille à mon appétit qui m'y a donné rendez-vous.
» Pour cette fois, je le tuerai, sans que ce terrible
» frère Néron puisse lui venir en aide. Jusqu'à pré-
» sent, tout ce que j'avais mis de côté pour cela, il
» est parvenu à me l'enlever, il n'y a pas eu de re-
» mède. Les cachettes les plus secrètes, rien n'y a fait.
» Tout finit par tomber entre ses mains, et il m'a
» réduit à porter tous mes biens avec moi. Grâce à
» Dieu, mes manches sont toutes remplies, j'en ai
» fait des armoires, et l'habitude une fois prise, elles
» ne me pèseront pas. Je ne comprends pas com-
» ment ce *frère forcé*, avec toute la fatigue qu'il se
» donne, ne tombe pas malade. Il ne mange ni ne
» dort. Je crois que c'est un esprit. Mais ce qui m'é-
» tonne le plus, quand je marche à côté de lui dans
» la rue, c'est de voir que son corps ne jette pas
» d'ombre... Il a pris à tâche de me persécuter et de
» ne pas me laisser manger, mais pour aujourd'hui
» je l'en défie. Il me croit au couvent, et pendant ce
» temps-là, je souperai ici tout à loisir. Me voici déjà
» bien loin de nos murailles. Je vais m'asseoir sur
» cette petite éminence qui domine tous les environs,

» en sorte que si quelqu'un vient à passer, je le ver-
» rai nécessairement avant d'être vu. J'apporte un
» poulet, un pâté et un jambon. Pour le pain, je le
» crois bon, mais quant au vin, il n'y a pas son pareil.
» Je ne me troquerais pas pour un Héliogabale. Je
» tiens qu'il n'y a jamais de mal à manger pourvu que
» ce qu'on mange soit bon. Enfin, c'est mon unique
» plaisir, et mon estomac est un gouffre sans fond.
» Mais je ne veux pas étaler toutes mes provisions.
» Je les tirerai l'une après l'autre à mesure que je
» mangerai, de manière à pouvoir les cacher si quel-
» qu'un arrivait. Voyons d'abord le jambon.

LUCIFER (survenant).

» Le frère lai vient de s'asseoir pour manger ce
» qu'il a cru me soustraire. Je l'en empêcherai bien,
» mais feignons de ne l'avoir pas vu.

FRÈRE ANTOLIN.

» Parbleu il n'aura servi de rien à frère... *Aper-*
» *cevant Lucifer*. Que saint Paul me soit en aide!
» Comment est-il venu si près de moi sans que je l'aie
» vu? C'est un saint ou plutôt c'est un diable... Il
» ne m'a pas vu. *(Il cache ce qu'il mangeait.)* Puis-
» qu'il n'est pas possible de lui échapper, abordons-
» le. *Deo gratias.*

LUCIFER.

» Ah! frère Antolin!

FRÈRE ANTOLIN.

» Mon frère! Où allez-vous?

LUCIFER.

» Je me rends à la maison de campagne de Ludo-

» vie pour y empêcher un malheur... Mais vous,
» qu'êtes-vous venu faire dans la campagne ?

FRÈRE ANTOLIN.

» C'est que le médecin m'a recommandé de mar-
» cher autant que je pourrai, pour remuer mes hu-
» meurs.

LUCIFER.

» Si frère Antolin mangeait un peu moins, ces
» humeurs se dissiperaient d'elles-mêmes. Six frères
» vivraient de ce qu'il consomme à lui seul.

FRÈRE ANTOLIN.

» C'est mon seul défaut.

LUCIFER.

» Mais il en produit beaucoup d'autres, car il viole
» la règle de votre père saint François, il tourne à
» mal la générosité de vos bienfaiteurs. Matin et soir,
» on vous voit prendre le chocolat dans vingt mai-
» sons.

FRÈRE ANTOLIN.

» Mon frère, je prends ce qu'on me donne, c'est la
» règle de l'ordre.

LUCIFER.

» Mais cela s'entend quand on en a besoin.

FRÈRE ANTOLIN.

» J'ai essayé bien souvent de vaincre mon appétit,
» je n'ai pas pu. Le démon vient toujours à bout de
» me tenter avec les cadeaux qu'on nous apporte.

LUCIFER.

» Mensonge, c'est votre faiblesse qui vous tente.
» Le démon vous a-t-il jamais suggéré que la gour-
» mandise n'est pas un péché ?

FRÈRE ANTOLIN.

» Non, mais la gourmandise consiste à manger sans
» en avoir envie, et l'envie ne me manque jamais.

LUCIFER.

» Votre faim n'est pas plus vraie que la soif des
» hydropiques... Ne mangez-vous pas au réfec-
» toire votre ration et la mienne, tant viande que
» pain ?

FRÈRE ANTOLIN.

» Oui, mon frère.

LUCIFER.

» N'est-ce pas assez ?

FRÈRE ANTOLIN

» Deux rations, c'est pour moi comme deux noi-
» settes.

LUCIFER.

» J'ai peine à comprendre que vous ne creviez
» pas.

FRÈRE ANTOLIN.

» Voici des pauvres qui viennent.

LUCIFER.

» Holà, frères, par ici.

FRÈRE ANTOLIN.

» Pourquoi les appeler ? Laissez-les ; ils cherchent
» un lieu écarté pour livrer bataille à leurs ennemis
» domestiques.

LUCIFER.

» Approchez, mes frères.

FRÈRE ANTOLIN.

» Si vous ne pouvez rien leur donner ici, que leur
» voulez-vous !

LUCIFER.

» S'ils ont quelque besoin, on trouvera moyen d'y
» pourvoir.

LE PREMIER PAUVRE.

» C'est notre saint aumônier.

SECOND PAUVRE.

» Mon père !

TROISIÈME PAUVRE.

» Béni soit celui qui l'a amené à Lucques pour
» notre bien !

LUCIFER (à part).

» Et pour mon malheur ! *(Haut.)* Avez-vous dîné
» au couvent ?

PREMIER PAUVRE.

» Nous sommes arrivés trop tard.

FRÈRE ANTOLIN.

» Ce n'est pas vrai. Tous les trois ont reçu aujour-
» d'hui leur pitance, moi présent.

PREMIER PAUVRE.

» Mais j'ai six enfants, et ma femme est au lit.

FRÈRE ANTOLIN.

» Si vous multipliez de la sorte, le moyen de vous
» nourrir !

SECOND PAUVRE.

» Moi, j'en ai neuf, et ma femme ne peut sortir de
» la maison, elle est manchotte et percluse.

FRÈRE ANTOLIN.

» Elle a neuf enfants et elle est percluse ! Allez-
» vous-en avec vos femmes à une île déserte,
» vous y aurez bientôt mis une armée en cam-
» pagne.

TROISIÈME PAUVRE.

» Moi, je n'ai pas d'enfants, mais j'ai un père qui » a plus de quatre-vingt-dix ans.

FRÈRE ANTOLIN.

» A quoi bon nous raconter ici toutes vos misères? » Retournez plus tard au couvent.

LUCIFER.

» Mon frère, combien je regrette que vous n'ayez » pas ici quelque chose à envoyer à cette femme qui » est malade au lit ! Voyez donc !

FRÈRE ANTOLIN.

» Quoi, voir ? Plaisantez-vous ?

LUCIFER.

» Puisque je les ai appelés, il faut bien leur donner » quelque chose.

FRÈRE ANTOLIN.

» Faites donc qu'une douzaine de corbeaux nous » apportent dans leurs becs des provisions, autre- » ment je n'y vois pas de remède.

LUCIFER.

» J'en trouverai, ayez confiance, mon frère, et » pour commencer baissez vos manches.

FRÈRE ANTOLIN (à part).

» Il n'y a pas de précautions humaines qui puis- » sent tenir contre ce diable d'homme. Il m'a vu » manger.

LUCIFER.

» Qu'attendez-vous ?

FRÈRE ANTOLIN.

» Il convient mieux, mon père, que vous baissiez » les vôtres.

LUCIFER.

» Ne répliquez pas, autrement.....

FRÈRE ANTOLIN.

» J'obéis, mais si à contre-cœur que je ne ferai » rien qui vaille... Allons, les voilà baissées.

LUCIFER.

» Voyez ce que le ciel vous a envoyé.

FRÈRE ANTOLIN.

» Rien du tout. Voilà un fameux miracle !

LUCIFER.

» Pas de plaisanteries avec moi. Tirez de votre » manche gauche un demi jambon. C'est assez pour » ce pauvre et pour son père.

FRÈRE ANTOLIN.

» Il le faut bien, résignons-nous.

SECOND PAUVRE.

» Quel miracle !

TROISIÈME PAUVRE.

» A-t-on rien vu de tel !

LUCIFER.

» Il est cuit.

PREMIER PAUVRE.

» C'est incroyable !

FRÈRE ANTOLIN.

» Il serait même digéré si le père fût arrivé un » instant plus tard.

LUCIFER.

» Allons, donnez-le à ce pauvre.

FRÈRE ANTOLIN.

» Il vaut mieux le partager entre les trois.

LUCIFER.

» Je ne vous demande pas votre avis. Rendez
» grâces à Dieu et ayez de la foi.

FRÈRE ANTOLIN.

» Des miracles de cette espèce, j'en ferai tant
» qu'on voudra.

LUCIFER.

» Donnez-leur donc.

DEUXIÈME PAUVRE.

» Donnez.

FRÈRE ANTOLIN.

» Tiens, prends, et puisse-t-il t'étrangler !

LUCIFER.

» Pour ce pauvre dont la femme est au lit, tirez
» à présent de votre manche un poulet.

FRÈRE ANTOLIN.

» S'il y a un poulet, pourquoi ne pas le garder en
» réserve?

LUCIFER.

» Je vous ai dit...

FRÈRE ANTOLIN.

« Ne vous fâchez pas. *(A part.)* Le diable puisse-
» t-il t'emporter ! *(Haut.)* Le voilà, prends.

PREMIER PAUVRE.

» Il est cuit et assaisonné ?

FRÈRE ANTOLIN.

» Je voudrais que cet assaisonnement se changeât
» en poison !

LUCIFER.

» Maintenant, tirez de votre manche gauche un
» pâté de lapereau.

FRÈRE ANTOLIN

» *Laus deo!* Prends.

TROISIÈME PAUVRE.

» Béni soyez-vous du bon dieu, et puissiez-vous
» vivre éternellement !

LUCIFER (à part).

» Hélas ! C'est mon plus grand malheur ! *(Haut.)*
» A présent, un pain.

PREMIER PAUVRE.

» Un seul, c'est bien peu.

FRÈRE ANTOLIN.

» Il n'y en a pas davantage.

PREMIER PAUVRE.

» Mon père, n'y aura-t-il pas aussi une goutte de vin ?

FRÈRE ANTOLIN.

» Du vin aussi ? Rien que cela !

LUCIFER.

» Allons, tirez leur en une outre.

FRÈRE ANTOLIN.

» Mais, mon père, il y a conscience, gardons-le
» pour dire la messe puisqu'il vient du ciel.

LUCIFER.

» On en a de tout semblable au couvent. Qu'atten-
» dez-vous ? Donnez-leur donc cette outre.

FRÈRE ANTOLIN.

» Qu'ils la prennent donc. J'aimerais mieux leur
» en donner sur les oreilles.

LUCIFER (aux pauvres).

» Vous pouvez à présent vous en aller.

DEUXIÈME PAUVRE.

» Laissez-moi d'abord vous baiser les pieds.

LUCIFER.

» Allez-vous en !

TROISIÈME PAUVRE.

» Vous ne voulez pas recevoir nos remerciements ?

LUCIFER.

» Allez-vous en, vous dis-je.

DEUXIÈME PAUVRE.

» Adieu, mon père. Je n'ai jamais vu un saint aussi
» farouche.

LUCIFER (à frère Antolin).

» Pensez-vous donc qu'il soit permis de transfor-
» mer en garde à manger les manches de votre
» saint habit ?

FRÈRE ANTOLIN.

» Mon père...

LUCIFER.

» Taisez-vous.

FRÈRE ANTOLIN

» Pour l'amour de Dieu, je vous en supplie, qu'au-
» cun des religieux n'en sache rien, que votre cha-
» rité me donne plutôt mille coups de pied.

LUCIFER

» Ils ne le sauront pas, mais si vous n'avisez à
» vous corriger, je ferai si bien que le père gardien
» vous ôtera l'habit religieux et vous renverra dans
» votre maison ou plutôt dans votre hutte où, après
» avoir rudement travaillé la terre toute la journée,
» vous serez trop heureux de trouver le soir quelques
» tranches de chevreau. Mangez au réfectoire au-
» tant que l'exige votre vile nature jusqu'à ce

» qu'elle soit satisfaite, rien ne vous sera refusé, mais
» hors de là, pas un verre d'eau, et vous savez qu'on
» ne peut rien me cacher. »

Revenons au côté sérieux du *Diable prédicateur*. En faisant la part des idées religieuses du temps, reproduites par le poète avec une force de vérité qui nous transporte, en quelque sorte, au milieu de son siècle, il est impossible de ne pas reconnaître, dans l'ensemble de cette composition, un caractère de grandeur et d'originalité qui en explique le long succès. C'est incontestablement une conception neuve et forte que celle de Lucifer condamné à travailler contre lui-même, à faire usage, pour sauver les hommes, des puissantes facultés qu'il emploie d'ordinaire à les perdre, gémissant de ses propres succès et y trouvant la plus cruelle de ses tortures. Nous avons déjà fait remarquer ce qu'a de beau et d'imposant le rôle du père gardien. La pureté vraiment céleste de l'épouse de Ludovic, l'angélique douceur de sa piété, jettent, au milieu de ces sombres créations, un charme particulier et d'une nature bien rare sur la scène espagnole.

Rien, peut-être, ne prouve mieux le changement qui, quoiqu'on puisse dire, s'est depuis longtemps déjà effectué dans la manière de penser des Espagnols que ce qui est arrivé au *Diable Prédicateur*. Cette pièce qui, au XVII^e siècle et pendant une grande partie du XVIII^e, était pour les fidèles une œuvre d'édification, un moyen de ranimer leur dévotion, qui, lorsqu'on la remettait à la scène, tenait lieu, pour ainsi dire, d'un sermon en faveur de l'or-

dre des Franciscains et d'un panégyrique de leur saint fondateur, avait fini par affecter les esprits d'une tout autre façon. L'autorité, s'apercevant qu'elle jetait du ridicule sur les ordres religieux, en avait défendu la représentation, au moins dans la capitale. Lorsque la révolution de 1820 eut brisé le joug de la censure et proclamé la liberté absolue du théâtre, nous nous trouvions à Madrid. Nous vîmes jouer le *Diable Prédicateur* en présence d'un public nombreux dont les démonstrations n'étaient pas très différentes de ce qu'eussent été celles d'un parterre parisien du second ou du troisième ordre. Évidemment, il ne saisissait pas le côté vraiment dramatique de ce qu'il avait sous les yeux, il ne voyait que la bizarrerie des préjugés et des habitudes de la vie monacale, il en riait. Le véritable héros de cette comédie, c'était pour lui le frère Antolin, et elle se résumait presque à ses yeux dans la guerre burlesque déclarée par le démon à la gourmandise de ce facétieux personnage. Nous aimons mieux, à tout prendre, le public qui, dans un autre temps, s'associait à l'enthousiasme du poète en faveur de saint François et de ses disciples, sympathisait avec le père gardien, s'indignait contre la dureté du cœur de l'impie Ludovic et sortait du théâtre l'âme remplie d'une religieuse terreur. Il pouvait n'être pas plus éclairé que celui d'aujourd'hui, mais il y avait certainement en lui plus d'imagination, plus d'aptitude aux émotions fortes et élevées.

Le sentiment de foi ardente qui forme le trait distinctif du *Diable Prédicateur* domine aussi dans une

autre comédie, d'ailleurs assez médiocre, dont l'auteur est également inconnu : nous vous voulons parler du *Triomphe de l'Ave Maria*. Le sujet est le siège de Grenade par Ferdinand le Catholique et Isabelle. Un chevalier chrétien, pour faire preuve à la fois de bravoure et de piété, imagine de pénétrer secrètement dans la ville assiégée et d'y arborer, au faîte de la mosquée principale, une sorte d'étendard sur lequel sont inscrites les paroles adressées par l'ange Gabriel à la mère de Dieu. Un chevalier maure, pour réparer l'outrage fait à Mahomet, attache à la queue de son cheval ce singulier trophée et vient défier les chrétiens de venger l'insigne de leur culte. Bientôt il tombe sous les coups d'un jeune guerrier castillan qui, rapportant à ses souverains la tête du profanateur, est proclamé le champion de Marie et comblé d'honneurs extraordinaires. Il y a, dans cette œuvre étrange, une paraphrase poétique de l'*Ave Maria* et de nombreuses invocations à la Vierge qui prouvent que l'auteur s'était proposé pour but principal la glorification de la Mère du Sauveur. Ces élans de dévotion sont encadrés dans le tableau animé d'une des époques les plus brillantes de l'histoire d'Espagne. Les noms héroïques, les exploits chevaleresques, les souvenirs d'amour et de galanterie consacrés à la fois par les romans et par les chroniques, se présentaient en foule au poète. Il y a puisé, sinon avec un grand talent, du moins avec une abondance qui donne un certain intérêt à son œuvre. Ce qui a probablement le plus contribué à la maintenir au théâtre jusque dans ces derniers temps,

c'est le spectacle mélodramatique que présentent quelques passages. On y voit, entre autres choses, le guerrier maure venir à cheval, jusque sur la scène, défier les chrétiens, et un instant après, son vainqueur montrer au public la tête qu'il vient d'abattre. Par tout pays de telles images sont en possession d'attirer la foule.

# CHAPITRE LVIII

## DÉCADENCE DE L'ART DRAMATIQUE SOUS CHARLES II

Nous voici arrivés à l'époque de la décadence de l'ancien théâtre espagnol. Elle fut singulièrement rapide. La même génération qui avait vu ce théâtre à son plus haut point d'éclat fut témoin de sa chute complète. Calderon prolongeait encore sa glorieuse vieillesse lorsque l'édifice qu'il avait rendu si brillant commença à s'écrouler.

Longtemps avant la mort de Philippe IV, ce grand protecteur de l'art dramatique, on avait pu remarquer les premiers symptômes de cette révolution. Bien des causes y avaient contribué. Les calamités publiques, les malheurs domestiques dont la famille royale avait été affligée avaient eu pour résultat de faire fermer les théâtres pendant quelques années; ils s'étaient rouverts ensuite, mais il est à croire que Philippe IV, vieilli avant l'âge par les chagrins et par les infirmités et obligé de soutenir des guerres

désastreuses avec les faibles ressources d'un pays épuisé, n'accordait plus aux représentations scéniques ce patronage actif, passionné, magnifiquement généreux qui avait illustré le commencement de son règne. Il paraît cependant que c'étaient encore les distractions favorites de sa cour.

A sa mort, survenue en 1665, sa veuve, régente du royaume pendant la minorité du jeune Charles II, rendit un décret qu'on peut considérer comme un des monuments les plus caractéristiques de l'aveugle insolence du despotisme. Il y était dit que les théâtres resteraient fermés jusqu'à ce que le roi fut en âge d'y prendre du plaisir.

Ce décret ne reçut pourtant pas une entière exécution. Les théâtres se rouvrirent bientôt, mais les circonstances devenaient de moins en moins favorables : sous un gouvernement incapable et impuissant, la misère, les maux du pays ne cessaient de s'accroître et, comme il arrive toujours, le goût des arts et des lettres était en quelque sorte étouffé sous le poids de la souffrance universelle. Lorsque Charles II put prendre enfin la direction des affaires, cet état de choses ne s'améliora pas. Les troubles intérieurs qui avaient agité l'Espagne pendant sa minorité cessèrent, il est vrai, mais ce prince, faible d'esprit et de santé, ignorant, hors d'état de se gouverner lui-même, ne pouvait être le restaurateur de la monarchie. Forcé de lutter contre l'ambition de Louis XIV, il fut écrasé dans cette lutte où l'appui de la plus grande partie de l'Europe ne suffit pas même pour rétablir en sa faveur une apparence d'égalité.

Son règne ne fut qu'une suite de guerres désastreuses où la France, constamment victorieuse, enleva à l'Espagne plusieurs de ses plus importantes possessions et acheva de détruire le peu de force qui lui restait.

Tout s'affaissait à la fois dans la monarchie espagnole. Les grands hommes d'état et les grands hommes de guerre avaient déjà disparu. Les poètes, les artistes disparaissaient à leur tour.

La poésie expirait dans les convulsions du *gongorisme*. Ce faux goût qui, dès sa première irruption, avait exercé une influence si fâcheuse sur les génies les plus heureusement doués avait fait peu à peu des progrès effrayants. Il avait fini par détruire toute vérité dans la pensée comme dans le style, par étouffer l'imagination, par substituer à ses créations brillantes des conceptions fausses, forcées, où l'on ne retrouvait même plus cet éclat équivoque, mais séduisant, qui avait égaré les premiers admirateurs du *cultisme*. Une stérilité désespérante avait succédé à la fausse richesse, à la trompeuse abondance de Gongora et de ses émules.

Cette époque est précisément celle où la France, parvenue au premier rang dans la guerre et dans la politique, s'emparait aussi de l'empire des lettres et fondait, sur des principes si différents de ceux qui avaient prévalu en Espagne, cette grande école dramatique qui devait bientôt faire oublier dans l'Europe entière celle de Calderon et de Lope. Molière et Racine, succédant à Corneille, venaient de créer parmi nous, l'un la véritable comédie, la comédie de tous

les temps, de tous les pays, l'autre ce qu'on a appelé la tragédie classique et qu'on a longtemps considéré comme la seule vraie tragédie.

Ainsi donc, la grandeur du théâtre français coïncidait précisément avec la chute du théâtre espagnol et l'accélérait peut-être en tournant les esprits vers d'autres idées. Cette chute ne se manifestait pas seulement par l'infériorité des productions nouvelles qui paraissaient sur la scène. Des symptômes matériels la révélaient à tous les yeux. Un fait qui nous a été transmis par un auteur contemporain en dit plus, à cet égard, que de longs commentaires. Lorsqu'on voulut, suivant l'usage du règne précédent, célébrer par un grand appareil de représentations dramatiques le mariage de Charles II, on eut beaucoup de peine à trouver trois compagnies théâtrales pour y concourir. Un demi-siècle auparavant, on comptait quarante de ces compagnies réunissant entre elles un millier d'acteurs. Et cependant, on affirme que Charles II aimait l'art dramatique et le protégeait autant que le lui permettait l'incurable faiblesse de sa volonté et de son intelligence.

Au milieu de cette décadence, on aperçoit pourtant quelques étincelles de la vitalité qui, sous le règne précédent, avait jeté un si brillant éclat. Non seulement plusieurs des poètes du temps de Philippe IV existaient encore et continuaient à travailler pour la scène, mais quelques poëtes nouveaux essayaient de marcher sur leurs traces. Il en est deux qui ne sont pas indignes d'être nommés à côté de leurs devanciers, Salazar et surtout Candamo.

## CHAPITRE LIX

### SALAZAR. — LA SECONDE CÉLESTINE

On a, de D. Augustin Salazar, une charmante comédie, la *Seconde Célestine*, qui, avec un peu moins de verve, mais avec plus de délicatesse, rappelle la manière de Tirso de Molina. La scène est à Séville, la terre classique des Bohémiens. Célestine est une femme d'intrigue qui s'est fait, par sa prodigieuse adresse, une réputation de sorcellerie. Tous les amants recourent à elle pour lui demander de favoriser leur passion ou d'éclairer leur jalousie. Habile à profiter, pour abuser les uns, des confidences qu'elle a reçues des autres, elle leur persuade à tous qu'elle a appris par le secours de la magie ce que lui ont révélé leur crédulité et leurs indiscrétions mutuelles. Heureusement servie par ces hasards qui ne manquent jamais à qui sait en profiter, elle finit par convaincre de sa puissance surnaturelle ceux même qui d'abord répugnaient le plus à y croire. Un en-

nemi va la dénoncer à l'inquisition. En présence du danger qui la menace, elle se voit contrainte de confesser ses artifices et de désabuser ses innombrables dupes dont ses aveux les plus formels, les plus circonstanciés peuvent à peine ouvrir les yeux. Dans un temps où la croyance à la magie et à l'astrologie judiciaire était encore si répandue et trouvait même sa justification dans les terribles châtiments imposés par le Saint-Office aux prétendus sorciers, une telle pièce était une œuvre de raison et de haute morale. Réduite aujourd'hui à sa valeur intrinsèque, c'est encore une des compositions les plus agréables de l'ancien théâtre espagnol. Le rôle de la vieille entremetteuse est quelque chose d'achevé : sa présence d'esprit, son activité, la malicieuse causticité de son langage, tempérée et rendue plus piquante par une feinte bonhomie, la terreur apparente avec laquelle elle se défend de la réputation de sorcière au moment même où elle s'évertue à l'accréditer, tout cela fait, de la *Seconde Célestine*, un des drames les plus gais et les plus animés que nous connaissions. La versification en est pleine de grâce et de facilité.

Le titre de cette pièce fait allusion à un ouvrage célèbre dans l'ancienne littérature espagnole, la *Célestine*, roman dialogue écrit vers la fin du quinzième siècle, cent ans avant Cervantes et Lope de Vega, un peu avant Torres Naharro lui-même, et qui, malgré la date si reculée de sa composition, n'a pas cessé d'être un des plus parfaits modèles d'un style élégant et pur et de l'art si difficile de peindre les

personnages par le ton naturel des conversations qu'on leur prête. L'action diffère grandement de celle du drame de Salazar qui, dans son imitation avouée, a su tirer d'un roman informe une excellente comédie, mais le caractère des deux Célestines est tracé avec une égale supériorité. Si nous n'avons pas compté, parmi les premiers essais du théâtre espagnol, l'ouvrage singulier dont nous venons de parler, c'est qu'en réalité, malgré son titre de tragicomédie, il n'a pas été fait pour la scène où son extrême longueur, la nature de l'action et l'incroyable licence de quelques passages n'eussent jamais permis de le produire.

# CHAPITRE LX

## CANDAMO

D. Francisco Bances de Candamo naquit dans les Asturies, en 1662, d'une famille noble et ancienne. Il fit ses études à l'université de Séville. Il était déjà célèbre par ses compositions dramatiques lorsqu'il vint s'établir à Madrid où Charles II lui assigna, sur sa cassette, une pension de mille ducats, (près de trois mille francs), et le fit travailler pour le théâtre de la cour. Plus tard, Candamo fut employé dans des commissions administratives qui le conduisirent à plusieurs reprises loin de la capitale. Ces commissions, dans lesquelles il se comporta avec un rare désintéressement, ne lui procurèrent pas, à beaucoup près, la fortune ni même l'aisance à laquelle il pouvait prétendre. A sa mort, survenue le 8 septembre 1709, dans la petite ville de Lezuza où l'avait conduit un de ces voyages officiels, il se vit réduit à demander au curé de le faire enterrer par charité.

Candamo, beaucoup plus jeune qu'aucun des écrivains que nous avons nommés jusqu'à présent, sans en excepter Salazar, est le dernier qui ait conservé la tradition de l'exquise et poétique élégance des beaux temps de la littérature espagnole. C'est encore un de ces poètes dramatiques qu'on désigne généralement comme appartenant à l'école de Calderon. A vrai dire, cette école se compose de presque tous ceux qui sont venus après ce grand homme. Ce n'est pas qu'ils se ressemblent les uns aux autres, mais quelles que soient les diversités d'esprit et de talent qui les distinguent entre eux, ils se rattachent tous par quelque point au génie riche et fécond qui dominait alors la scène et qui avait embrassé avec tant de puissance tous les côtés de l'art, ils reproduisent chacun, d'une manière plus ou moins complète, quelqu'une de ses éminentes qualités. De même que Rojas, par exemple, rappelle ses conceptions énergiquement tragiques et Solis son habileté à nouer des intrigues compliquées, Candamo semble lui avoir emprunté l'exaltation des sentiments généreux qu'il aime à prêter à ses personnages et le bonheur d'expression qui donne tant de relief aux pensées vraies, fortes ou ingénieuses.

## CHAPITRE LXI

### CANDAMO. — POUR SON ROI ET POUR SA DAME. — L'ESCLAVE AUX CHAINES DOR

La comédie héroïque est le véritable domaine de Candamo. Elle l'a parfois entraîné, comme presque tous ceux qui se sont livrés à ce genre de composition, dans d'étranges écarts, mais deux de ses ouvrages ont survécu au juste oubli dans lequel tous les autres sont depuis longtemps ensevelis, et ils suffisent pour faire vivre son nom.

Dans celui qu'il a appelé *Pour son Roi et pour sa Dame*, tout est chevaleresque comme le titre même. Le sujet et le héros sont historiques. Il s'agit de la surprise d'Amiens, enlevé à la France, sous le règne de Henri IV, par le stratagème si connu du brave Porto Carrero. Candamo suppose que ce guerrier, amoureux de la fille du principal magistrat d'Amiens et ne pouvant espérer de devenir son époux que lorsqu'ils seront soumis à la même domination, se trouve ainsi engagé à tenter une œuvre aussi diffi-

cile que la conquête d'une place de cette force. C'est par là qu'il couronne une suite d'entreprises plus téméraires, plus romanesques les unes que les autres, qu'il accomplit successivement pour prouver à la belle Séraphine qu'aucun des vœux qu'elle lui laisse entrevoir n'est au-dessus de son courageux dévouement. Il est impossible de mieux soutenir et de mieux graduer l'intérêt que ne l'a fait Candamo dans ce drame remarquable. La versification en est excellente, pleine d'élégance, de facilité et de souplesse. Le ton du dialogue galant, courtois, spirituel, s'adapte merveilleusement à l'action et aux personnages. Les caractères sont admirablement dessinés, le contraste des mœurs françaises et espagnoles est rendu d'une manière frappante, et il règne dans tout l'ensemble une exaltation héroïque, un sentiment d'orgueil patriotique, une vivacité de traditions et de souvenirs nationaux dont le charme, sensible même pour des étrangers, eut dû, ce semble, maintenir cette pièce sur le théâtre de Madrid. C'est, à notre avis, celle qui donne l'idée la plus complète de la manière de son auteur.

L'*Esclave aux chaînes d'or* nous paraît pourtant plus remarquable encore, soit par l'idée même qui en fait le fond, soit par la manière dont elle est traitée. C'est, en réalité, une allégorie morale comme la célèbre comédie de Calderon, *La vie est un songe*. On n'y trouve sans doute pas autant de poésie et d'inspiration fantastique, mais ces deux ouvrages appartiennent évidemment au même ordre de composition.

C'est à Rome, sous le règne de Trajan, à la cour de cet empereur, que se passe l'action. Il est à peine nécessaire de dire que, sous des noms antiques, ce sont les mœurs espagnoles du XVII[e] siècle que Candamo, fidèle aux usages littéraires du temps, a reproduites avec une minutieuse exactitude. Il n'a pas manqué de faire de ses personnages, et particulièrement du futur empereur Adrien, des amants délicats et jaloux, de nous les montrer donnant des sérénades à leurs maîtresses, obtenant d'elles dans un jardin, à un balcon, des rendez-vous nocturnes suivis de *quiproquos* et de duels, le tout avec l'accompagnement obligé des bouffonneries du *Gracioso*. De pareils détails, quelque ridicules qu'ils puissent nous sembler, faisaient partie, si l'on peut ainsi parler, du costume de l'époque, et personne n'était alors choqué de ces anachronismes. Sans nous y arrêter davantage, nous nous hâtons d'arriver à ce qu'il y a d'original et de caractéristique dans l'*Esclave aux chaînes d'or*.

Un jeune romain, Camille, a formé une conspiration pour s'élever au pouvoir suprême. Issu d'une des plus illustres maisons de la république, il ne voit qu'avec un amer dépit le sceptre impérial entre les mains d'un étranger d'une obscure naissance qui, touchant au terme de la vieillesse, se prépare à le léguer à un autre étranger, à Adrien, déjà investi par lui du commandement des armées. L'ambition n'est pas, d'ailleurs, le seul mobile qui pousse Camille à conspirer, ce n'est pas seulement un rival politique qu'il poursuit dans Adrien, une rivalité d'amour le lui rend, s'il est possible, plus odieux

encore. Fier de sa noblesse et des talents qu'il croit avoir puisés dans l'étude de la philosophie, comptant sur les nombreuses intelligences qu'il s'est ménagées au sein du peuple et de la garde impériale elle-même, déjà Camille se croit assuré du succès. Cependant, le complot est découvert au moment où il va éclater. Trajan, sans s'émouvoir, donne ordre d'arrêter l'ambitieux jeune homme, et à ceux qui le pressent de faire un exemple sévère, il promet de lui infliger *le châtiment le plus rigoureux, le plus étrange, le plus inouï qu'il soit possible d'imaginer.*

Le Sénat est convoqué. On amène le coupable. Chacun s'écrie qu'il est digne du dernier supplice ; lui-même, résigné à son sort et prosterné devant Trajan, n'attend plus que l'arrêt qui doit l'envoyer à l'échafaud, lorsque l'empereur lui adresse ce singulier discours :

« Levez-vous, Camille, approchez que je vous » embrasse. Si ma dignité ne m'en empêchait, je me » mettrais moi-même à vos pieds pour vous témoi- » gner ma reconnaissance et celle du sénat tout » entier. Quoi, de votre propre mouvement, sans » que rien vous y contraigne, vous voulez vous » charger du fardeau de l'empire, de ces obliga- » tions si lourdes, de cette fatigue incessante aux- » quelles nulle force humaine ne pourrait suf- » fire sans le secours du ciel ? La prévoyante nature » attache toujours à l'accomplissement des devoirs » nécessaires, mais pénibles, quelque doux attrait » qui y appelle les hommes alors que tant de motifs » les porteraient à s'y soustraire. C'est ainsi que.

» dans sa sagesse, elle a caché sous ce pompeux
» appareil dont l'éclat enflamme votre orgueilleuse
» ambition les soucis dévorants du pouvoir suprême,
» ce ver rongeur qui dévore notre existence. Septime
» Sévère (1) a dit que si les hommes pouvaient
» savoir combien de dangers, d'inquiétudes, d'amers
» dégoûts pèsent sur une couronne, aucun d'entre
» eux ne serait assez insensé pour vouloir relever
» celle même qu'il trouverait à ses pieds... Est-ce
» donc sans raison que le sénat vous remercie par
» ma bouche, de vous offrir spontanément et avec
» tant de courage à un sacrifice si cruel qu'on eût
» pu craindre que personne ne l'acceptât si on vou-
» lait l'imposer ? Et moi-même, que de grâces ne
» vous devrais-je pas pour avoir pensé à me déchar-
» ger de la tâche accablante sous laquelle je gémis
» si vous eussiez cherché à y parvenir par tout autre
» moyen que ma mort ! Me connaissiez-vous donc
» assez peu pour craindre qu'une fois délivré de ce
» dur esclavage, je cherchasse à y rentrer si
» vous me laissiez la vie ? Si vous saviez combien
» j'aspire à m'appartenir à moi-même, moi, qui
» depuis si longtemps appartiens à tout le monde !...
» Mais, pour l'intérêt de l'état, je vous pardonne une
» offense personnelle, et c'est au nom de l'empire
» que j'accepte l'offre de vos services... Montez donc
» au trône. »

A cet étrange langage qui est, en quelque sorte, le résumé du drame tout entier, un mouvement de

(1) Il y a ici un singulier anachronisme. Septime Sévère est postérieur d'un siècle à Trajan.

surprise éclate dans le sénat, des murmures se font entendre, mais l'autorité de Trajan les a bientôt comprimés. Il promet de partager encore pendant quinze jours les soins du gouvernement pour aider de ses conseils l'inexpérience du nouvel empereur. Camille, d'abord étonné, se persuade bientôt que la philosophique abnégation dont Trajan vient de faire parade n'est autre chose que l'acte d'une résignation prudente en présence d'une conspiration formidable à laquelle il ne se sent pas la force de résister. Se croyant appelé au pouvoir par le vœu public, il l'accepte sans crainte et sans hésitation. Cependant, il est surpris de ne pas sentir, en atteignant le but de tous ses vœux, une joie égale à la vivacité des désirs qu'il éprouvait naguère. Déjà, où il n'entrevoyait que de pures jouissances, lui apparaissent des dégoûts, des inquiétudes, une contrainte pénible. Son épreuve commence.

Le *gracioso* vient lui dire que la femme qu'il aime, instruite de son élévation à l'empire et se croyant déjà abandonnée, se livre au plus violent désespoir. Il veut lui écrire pour la rassurer, mais, en ce moment même, le consul Cléanthe l'avertit que Trajan l'attend pour donner avec lui audience aux nombreux solliciteurs qui implorent la justice impériale. Camille veut différer : « Dites à Trajan, » répond-il au consul, « dites à Trajan que je le re- » joindrai dans un moment.

LE CONSUL.

« Je ne puis lui porter cette réponse. Il est déjà » assis sur son siège et l'heure de l'audience a sonné.

CAMILLE.

» Ne peut-on pas attendre ?

LE CONSUL.

» Non sans doute. Le peuple, Seigneur, vous paye » pour le servir, et un bon prince ne peut vouloir » manquer à ses obligations envers ceux qui lui » paient exactement le tribut. Trajan était, à » toute heure, prêt à s'occuper des affaires publi- » ques. Voulez-vous donner lieu à la malveillance » de dire que vous passez avec un bouffon le temps » dû à l'expédition de la justice? Celui qui occupe » mal le temps d'un monarque se rend coupable » envers la société tout entière. »

Camille, cédant d'assez bonne grâce à ces conseils austères, va prendre place auprès de Trajan, et l'audience commence. Un musicien qui l'a servi lorsqu'il n'était encore qu'un simple particulier et à qui il a fait concevoir alors beaucoup d'espérances vient le prier de profiter de sa position nouvelle pour les réaliser. Camille promet de s'en souvenir, mais Trajan fait remarquer à son collègue qu'en donnant à cet homme de belles paroles pour prix de ses accents mélodieux, il a payé par un juste équivalent le plaisir qu'avaient éprouvé ses oreilles, que le pauvre musicien n'a donc plus rien à réclamer et que ce n'est pas à de telles gens qu'il convient de prodiguer le produit des impôts levés sur le peuple. Au musicien, succède un alchimiste qui propose de vendre le secret de faire de l'or. Camille, saisi d'enthousiasme, veut qu'on lui paye à l'instant même vingt mille *ducats*. Trajan, réprimant cet

excès de générosité, dit qu'il suffit de donner à l'auteur d'une aussi belle découverte une bourse vide que, sans doute, il aura bientôt su remplir. Vient ensuite une femme qui, demandant la grâce de son mari, poursuivi comme coupable de meurtre, s'appuye principalement, pour l'obtenir, sur cette circonstance, que personne ne réclame le châtiment du meurtrier, et offre d'ailleurs de payer une somme considérable. Camille se montre disposé à faire grâce, mais encore une fois Trajan interpose sa sévérité. « Tout autre crime, » dit-il, « peut être » pardonné lorsqu'il n'y a pas de plaignant, mais » non pas le meurtre. Le prince est directement in- » téressé au châtiment d'un assassinat. Le meur- » trier usurpe les droits du souverain, seul maître, » après Dieu, de la vie des sujets. Ils ne nous payent » tant d'impôts que pour que nous protégions avec » vigilance leur existence et leur fortune. Si, en » continuant à recevoir ces impôts, nous pardon- » nons à l'homicide et au voleur, si notre avarice » nous porte à leur remettre pour de l'argent la » peine qu'ils ont encourue, les sujets se croiront » trompés et ils penseront que nous vendons la per- » mission de les tuer ». Après la femme du meurtrier, un homme se présente pour réclamer contre un édit du préfet qui l'exile de Rome comme auteur de libelles outrageants dirigés contre l'Empereur et le Sénat ; il exprime l'espoir que le nouveau souverain voudra signaler son avénement par un acte de clémence. Camille, moins miséricordieux pour le libelliste que pour l'assassin, l'interrompt

avec colère et s'écrie que le préfet a été trop indulgent, que le vil diffamateur de tout ce qu'il y a de plus sacré doit être banni sous peine de mort, non seulement de la capitale, mais de tout le territoire de l'empire. Cette fois, c'est Trajan qui plaide la cause de l'indulgence. « En croyant me venger, » dit-il à Camille, « vous me faites le plus grand tort. » Cet homme doit avoir sa grâce. Si, à Rome même, » il parle mal de moi, que dira-t-il donc au milieu » des étrangers ? Lorsqu'il me calomnie au lieu » même que j'habite, tout le monde sait qu'il ment. » Loin d'ici, on pourrait croire à ses paroles. Ap- » prenez, d'ailleurs, que la malveillance de nos en- » nemis n'est pas pour nous sans quelque avantage. » Leurs médisances, en nous obligeant à nous » rendre compte de nos propres défauts, contribue » plus puissamment à nous en corriger que tous les » efforts de nos amis, et dans notre intérêt même, » lorsque leur haine s'exhale en paroles, nous devons « les conserver. »

Cette scène nous paraît remarquable par les idées qu'elle exprime sur la nature et les devoirs de la royauté. La doctrine qui présente le monarque comme un fonctionnaire public salarié et responsable y est énoncée avec une netteté singulière. Il est vrai qu'on y déclare en même temps ce monarque maître absolu de la vie de ses sujets.

Cependant, Camille, resté seul après l'audience, s'étonne également de la profonde sagesse de Trajan et de sa propre incapacité. Il commence à comprendre que les études purement théoriques préparent

mal aux devoirs du gouvernement et ne peuvent suppléer aux leçons de l'expérience. Bientôt, pourtant, il s'arrache à ces graves pensées pour aller visiter sa maîtresse. Mais à peine est-il auprès d'elle, s'efforçant de calmer le courroux qu'elle éprouve de l'oubli dont elle se croit l'objet, le consul vient encore lui rappeler qu'il est temps de s'occuper des affaires générales de l'empire de même qu'un peu auparavant il s'est occupé de celles des particuliers. Camille demande instamment un peu de répit. L'impitoyable consul s'y refuse : « Suspendre un seul mo-
» ment, » dit-il, « la marche régulière d'une machine
» aussi compliquée que celle de l'administration,
» c'est s'exposer à la briser. » Camille désespéré, luttant entre sa passion et le sentiment de son devoir, veut charger un de ses amis de le remplacer momentanément dans le travail auquel on l'appelle.

LE CONSUL.

« Cela ne se peut, seigneur, ce serait substituer
» un autre empereur à celui que nous avons choisi.

CAMILLE.

» C'en est trop ! Est-ce donc à vous de me donner
» des ordres ?

LE CONSUL.

» Le Sénat que je représente auprès de vous est
» l'âme, vous n'êtes que l'organe matériel préposé à
» l'exécution de ses décrets. Le prince est la voix
» vivante de la loi, le conseil est la loi elle-même.
» C'est dire assez que le prince doit lui être soumis
» de même que nous le sommes tous à notre propre
» raison, et comme en obéissant à cette raison nous

» ne perdons pas le libre arbitre qui la rend dépen-
» dante de notre volonté, ainsi, le prince ne perd
» rien de sa grandeur en se soumettant à ceux dont
» les ordres sont des conseils et dont les conseils
» sont encore un acte d'obéissance.

CAMILLE.

» Quoi qu'il en soit, le Sénat peut-il m'interdire
» d'avoir un ami qui m'aide à porter un aussi lourd
» fardeau !

LE CONSUL.

» Vous serez donc le sujet d'un sujet ! Lorsque le
» peuple saura que vous subissez l'influence d'un
» favori, l'honneur même que ce favori en retirera
» tournera à votre détriment. Tous les yeux se por-
» teront sur lui, et ce ne sera plus de vous qu'on at-
» tendra ni les récompenses, ni les châtiments.
» Pensez, d'ailleurs, que si vous voulez, comme c'est
» votre plus puissant intérêt, satisfaire l'opinion pu-
» blique, ce n'est pas votre préférence personnelle
» qui doit déterminer le choix de cet ami, mais bien
» celle du Sénat, celle du peuple.

CAMILLE.

» Ainsi donc, mon ami même doit être choisi par
» d'autres que par moi !

LE CONSUL.

» Oui, seigneur, et ce qui vaudra mieux encore,
» c'est que vous n'ayez pas de favori, car, s'il faut
» vous le dire, votre faveur ne vous appartient pas,
» tous ceux qui servent bien l'État y ont un droit égal,
» et l'égalité seule maintient la paix des empires. »

Camille se soumet encore, moitié par conviction,

moitié parce qu'il ne se sent pas assez affermi sur le trône pour repousser le joug rigoureux qu'on lui impose ainsi. Bientôt, pourtant, l'amour et la jalousie le ramènent auprès de sa maîtresse qui, désespérant de l'enlever à ses préoccupations politiques, s'est décidée, par dépit, à accueillir les hommages d'Adrien. Deux fois, Camille surprend ce dernier avec Sirène, (c'est le nom de la belle inconstante,) deux fois, dans son courroux, il tire l'épée contre lui. A l'aspect de Trajan, que le bruit de leur querelle a attiré avec toute sa cour, Camille troublé s'écrie qu'il a voulu se venger d'un ennemi. On lui dit qu'un souverain ne doit pas connaître d'ennemis et qu'il n'appartient pas à l'Empereur de venger les injures de Camille. Pour s'excuser, il reproche à Adrien de lui disputer la main de celle qu'il veut épouser. Trajan lui demande s'il a donc oublié ce qu'il est devenu, s'il croit qu'un monarque puisse épouser une sujette; il lui rappelle que les princes, n'existant que pour le bonheur public, doivent se marier, non pas à leur gré, mais au gré de leurs conseillers et de leurs peuples, sans se proposer d'autre but que d'assurer à l'état des alliances avantageuses. Le malheureux Camille est encore forcé de baisser la tête, non sans maudire l'ambition qui l'a réduit à un si dur esclavage. Bientôt, il a à subir une épreuve plus cruelle : Adrien lui fait demander, pour donner la main à Sirène, l'autorisation nécessaire au mariage des grands de l'empire. Après de nouveaux emportements, il se voit encore contraint de céder, en l'accordant, à la raison d'État.

Accablé de tristesse et de dégoût, mécontent de ses amis même, dont le dévouement a pris, depuis qu'il est monté sur le trône, le caractère d'une avidité exigeante qu'il lui est impossible de satisfaire, il cherche à se distraire de ses peines par l'excès du travail, mais ses importuns conseillers, celui même qui, naguère, l'arrachait avec tant de rudesse à de plus douces distractions, lui enjoignent, maintenant, de ne pas compromettre par trop de fatigue une santé qui appartient au peuple : ils lui prescrivent comme un devoir impérieux du rang qu'il occupe le repos nécessaire pour réparer des forces consacrées au service de l'État.

On apprend, sur ces entrefaites, que des mouvements insurrectionnels ont éclaté dans quelques provinces de l'empire. Camille veut faire marcher des troupes pour les réprimer, mais le Trésor est vide ; à peine y reste-t-il l'argent nécessaire pour faire au peuple les largesses habituelles à l'avènement d'un nouveau souverain, et il serait dangereux de manquer à cet usage. Les banquiers, les fournisseurs à qui on pourrait s'adresser afin d'obtenir les ressources indispensables, s'effrayent d'un tel état de choses et refusent leur appui. Camille veut recourir à l'expérience de Trajan, mais le vieil empereur lui fait remarquer que le temps pendant lequel il avait promis de l'aider de ses conseils est déjà écoulé, et il lui annonce l'intention de partir sans retard pour la retraite qu'il s'est choisie. A ce dernier coup, le courage de Camille succombe enfin. En présence du Sénat et de la multitude rassemblée pour recevoir

les adieux de Trajan, il se jette aux pieds de cet empereur, il le conjure de reprendre le sceptre impérial, il renonce lui-même à un fardeau trop supérieur à ses forces, et dégagé enfin de ces *chaînes d'or* dont il n'avait pas soupçonné le poids, il retrouve, avec sa liberté, l'amour de Sirène qui ne craint plus de se voir sacrifiée aux soins et à la dignité de l'empire.

Telle est cette composition singulière, qu'il faut considérer, si l'on veut bien l'apprécier, moins comme un drame véritable, à ce titre il serait facile d'y signaler d'absurdes invraisemblances, que comme une allégorie morale, comme un symbole significatif de la manière dont une âme élevée et consciencieuse doit considérer l'exercice du pouvoir. Pour une telle âme, c'est le plus rigoureux et le plus incessant des esclavages; le magistrat suprême se doit tout entier à son peuple. Candamo a mis incontestablement beaucoup d'art, de talent et d'esprit dans le développement de ce grand lieu commun. Et en qualifiant ainsi l'idée mère de sa comédie, nous n'entendons certes pas la déprécier. On peut dire, à l'honneur de la nature humaine, que, dans l'ordre moral, toutes les vérités fondamentales deviennent bientôt des lieux communs. La tâche glorieuse assignée aux hommes de génie, c'est de les rajeunir en quelque sorte par d'habiles et brillants développements, c'est d'en faire jaillir cette éclatante lumière qu'elles recèlent en elles-mêmes, mais qu'eux seuls savent y découvrir, tandis que les esprits médiocres ou superficiels cherchent, dans les illusions et les arti-

fices du paradoxe, un appui pour leur stérile faiblesse.

Il n'est presque pas une scène de l'*Esclave aux chaînes d'or* qui ne contienne quelque passage remarquable dans lequel des maximes de politique ou de philosophie, toujours judicieuses, toujours ingénieuses et souvent d'une profondeur peu commune en poésie, sont exprimées avec une clarté, une précision, une force, une propriété de langage vraiment admirables. C'était pourtant l'âge du *gongorisme*, ce fléau corrupteur de la pensée et de la diction tout à la fois. Candamo, dans un grand nombre de ses ouvrages, ne s'est pas mieux défendu que ses contemporains contre cette espèce de contagion, mais ici, l'expression est soutenue par la pensée. Candamo était véritablement un penseur. Il est impossible de ne pas reconnaître, en le lisant, qu'il s'était habitué à observer, à se rendre compte de ses idées, à les résumer dans une forme nette et concise. Pour caractériser son style, nous dirions volontiers qu'il est *sententieux* si l'usage n'avait attaché à ce mot un sens de roideur et de pédanterie qu'il serait souverainement injuste d'imputer à Candamo.

On a pu remarquer le contraste extraordinaire que forme, avec les doctrines libérales sur lesquelles repose la conception de l'*Esclave aux chaînes d'or*, la nature du gouvernement qui existait en Espagne à l'époque où cette comédie y fut jouée pour la première fois. Le règne du voluptueux Philippe IV et celui du faible et triste Charles II, si différents à beaucoup d'égards, furent également signalés par les

abus que Candamo attaque avec tant de vivacité et de franchise, le favoritisme, la frivolité et les caprices égoïstes du pouvoir absolu. Pendant toute la durée du dix-septième siècle, l'Espagne fut livrée à ces funestes influences. Candamo combattait donc un mal présent et tout-puissant. Sa hardiesse et la tolérance qu'il paraît avoir rencontrée ont quelque chose de surprenant.

Nous sommes pourtant loin de penser qu'il faille se hâter d'en tirer des inductions sur l'énergie de l'esprit public à cette époque. Nous croyons, tout au contraire, que si le pouvoir fermait les yeux sur les boutades philosophiques de Candamo et sur la témérité de ses maximes politiques, c'est parce que personne alors n'était disposé à les prendre au sérieux, parce qu'elles ne répondaient à aucun sentiment réel et profond et ne pouvaient par conséquent susciter aucun danger au despotisme. Un siècle plus tard, lorsque l'action de la philosophie française et les exemples de notre révolution commencèrent à pénétrer au delà des Pyrénées, nous doutons que la police de Charles IV eût toléré ce qui, sous Charles II, paraissait innocent et sans péril. Il n'est pas besoin d'ajouter que sous Ferdinand VII, le poète qui eut osé qualifier ainsi les devoirs de la royauté se fût gravement compromis. On peut affirmer que le pouvoir absolu ne tolère que ce qu'il regarde, à tort ou avec raison, comme ne pouvant lui porter une atteinte réelle. Ne serait-ce pas là le secret du courage avec lequel les écrivains de tel ou tel siècle ont attaqué les abus de la royauté, de l'aristocratie, de

l'Église, d'autant plus patientes alors qu'elles étaient plus sûres de leur force !

Quoiqu'il en soit, on ne saurait nier que l'aspect sous lequel l'*Esclave aux chaînes d'or* nous présente l'idée de la royauté soit en contradiction, au moins apparente, avec le culte passionné dont elle a été si longtemps l'objet en Espagne et dont tant d'autres drames portent un éclatant témoignage, mais en y regardant de plus près, on reconnaîtra, si nous ne nous trompons, que cette contradiction réside plutôt dans la forme philosophique de l'œuvre de Candamo que dans le fond même de la conception.

Il ne faut pas s'y tromper, en effet. Ce culte monarchique n'avait pas, au delà des Pyrénées, le caractère qu'il a eu longtemps parmi nous. En France, le royalisme, mêlé de traditions féodales et de l'élégante servilité que Louis XIV était parvenu à inspirer à ses sujets, était animé d'un esprit chevaleresque qui eut cru se dégrader en associant à des considérations d'utilité le dévouement dû au prince et en y voyant autre chose que l'accomplissement d'un devoir d'honneur. Le royalisme espagnol était plus sérieux. Conformément au génie de la nation, il s'y mêlait quelque chose de grave, d'austère, de religieux même. Tandis qu'en France, le roi était considéré, avant tout, comme le chef de la noblesse, comme l'âme d'une cour brillante et militaire, on se faisait en Espagne une image bien différente de la royauté. On ne la concevait pas moins absolue, tout au contraire, on lui attribuait une étendue de puissance,

une faculté d'arbitraire plus analogues au despotisme oriental qu'aux doctrines monarchiques de l'occident, mais cette puissance, cet arbitraire se liaient à l'idée d'une sorte de droit patriarcal qui en changeait la nature. La royauté était moins un droit personnel qu'une auguste et sainte fonction, une délégation de Dieu faite dans l'intérêt des peuples. Le roi était moins un homme qu'une institution divine, une providence secondaire chargée par la providence suprême de protéger la faiblesse, de châtier le crime puissant, de faire exécuter la loi ou de suppléer à son insuffisance. Si son pouvoir était illimité, c'est parce qu'il ne pouvait s'exercer efficacement qu'à cette condition, parce que, soumis à des restrictions, à des entraves, il n'eût plus trouvé en lui-même la force d'accomplir sa grande et noble mission.

En exposant ce système, nous ne rechercherons pas s'il a eu, à une époque quelconque, un fondement pratique. Il nous suffit d'établir que c'était là, pour les Espagnols, l'idéal de la monarchie, le résumé de leur pensée commune, telle qu'elle ressort avec une énergique évidence des œuvres de leurs poètes dramatiques, ces images si fidèles de l'ancienne Espagne. Pour n'en rappeler qu'un petit nombre d'exemples, que voit-on dans le *Vaillant justicier* de Moreto, dans le *Médecin de son honneur* de Calderon, dans la *Jeune fille d'argent* de Lope de Vega, dans tous les drames consacrés à dessiner la terrible et imposante figure de D. Pèdre le justicier? Que voit-on encore dans une autre pièce de Lope de Vega, *le Roi est le meilleur Alcalde*, dont le héros est un des

aïeux de D. Pèdre, le grand roi Alphonse VII? Le despotisme y est constamment préconisé sans doute, mais uniquement comme un moyen de protection pour les peuples contre la tyrannie des hommes puissants. Le devoir de faire régner la justice, de défendre les faibles, d'humilier les insolents et les oppresseurs, y est représenté comme la vocation principale et presque unique de la royauté, comme la mission qu'elle a reçue de Dieu et qui constitue le titre de son autorité.

Ainsi donc, à l'époque où la monarchie était le plus adorée, ce n'était pas blesser les principes généralement admis que de faire voir en elle un grand devoir public autant, pour le moins, que l'usage d'un droit illimité, d'une propriété arbitraire et absolue.

La maxime que *les rois sont faits pour les peuples et non les peuples pour les rois*, cette maxime qui est aujourd'hui devenue un lieu commun insignifiant, mais que Saint-Simon, il y a un siècle, osait à peine exprimer, dans ses Mémoires si indépendants, avec une admiration mêlée d'un certain effroi, est évidemment la pensée de tous les drames que nous venons d'indiquer. C'est aussi celle de l'*Esclave aux chaînes d'or*, où Candamo, il faut le remarquer, ne prêche en aucune façon la liberté des sujets puisqu'il attribue au prince le droit de vie et de mort à leur égard, mais bien un despotisme raisonnable et exercé dans l'intérêt général, ce qu'on a appelé de nos jours le *despotisme éclairé*. Nous avons donc eu raison de prétendre qu'il n'y avait qu'une apparente

contradiction entre la conception de Candamo et les idées de son siècle : tout ce qu'on peut dire, c'est qu'en y restant fidèle pour le fond, il les a interprétées avec une netteté philosophique, une hardiesse d'application fort étrangères à ses contemporains.

## CHAPITRE LXII

### ZAMORA. — L'ENSORCELÉ PAR FORCE. — ETC.

Vers la fin du règne de Charles II, Candamo était, peut-être, de tous les poètes que nous avons nommés, le seul qui vécut encore, et cette génération illustre n'avait pas trouvé de successeurs. C'est dans les dernières années du XVII^e^ siècle et au commencement du XVIII^e^, à l'époque même de l'avènement de la maison de Bourbon sur le trône des Espagnes, que l'on vit paraître deux hommes d'un talent incontestable bien que fort inférieurs, sous beaucoup de rapports, à leurs devanciers, deux hommes qui jetèrent encore quelque éclat sur l'art dramatique expirant, ou plutôt, car en effet il était déjà mort, qui le ravivèrent pour un moment. Nous voulons parler de Zamora et de Cañizares.

D. Antonio de Zamora était gentilhomme de la maison du roi et officier, c'est-à-dire un des premiers commis du ministère des Indes. C'est tout ce qu'on sait de sa biographie. Comme il le déclare

lui-même dans le prologue du recueil de ses comédies, il avait formé le projet de ressusciter le théâtre espagnol. Admirateur de Calderon, il se proposait d'imiter sa manière, mais l'esprit et le goût du temps se prêtaient peu à une telle entreprise et les facultés de Zamora y étaient moins propres encore. Il n'a cultivé ni la comédie d'intrigue, ni celle de cape et d'épée, peinture fidèle des mœurs de l'Espagne, dans laquelle triomphait son illustre modèle. La plupart des drames qu'il nous a laissés roulent sur des sujets religieux ou héroïques empruntés en grande partie à l'histoire ancienne, mais traités dans la forme et avec les idées romanesques que les poètes espagnols ont constamment appliquées à l'antiquité lorsqu'ils ont essayé d'en retracer les souvenirs. Nous ne donnerons qu'un exemple de cette ridicule manie que Zamora a poussée plus loin, peut-être, qu'aucun autre. Dans un de ses drames, intitulé : *Aimer, c'est savoir se vaincre*, le peintre Protogène, voulant défendre Thèbes contre les attaques du roi Nicanor, imagine de tracer le portrait de la maîtresse de ce prince sur un pan de muraille qu'il doit nécessairement renverser pour entrer dans la place. Nicanor, plutôt que de blesser cette image adorée, se décide à lever le siège, et Thèbes est sauvée. En général, dans les nombreuses compositions de Zamora, on est péniblement frappé de la confusion bizarre et de l'extravagance de l'action, de l'inutile multiplicité des ressorts, de l'affectation ridicule et obscure du langage. Ces défauts choquent d'autant plus qu'ils ne semblent point,

comme chez les écrivains de l'âge précédent, le résultat d'une inspiration puissante bien qu'égarée. A l'absence de poésie et de verve qui caractérise habituellement les œuvres si longues et si compliquées de Zamora, on sent que c'est un travail d'imitation et qu'il s'efforce de reproduire ce qui ne vit plus, ce que le temps a déjà irrévocablement emporté. Cette appréciation sévère comporte pourtant quelques exceptions : s'il n'en était pas ainsi, nous n'eussions pas rangé ce poète au nombre de ceux dont s'honore la scène espagnole. Sa diction présente parfois des traits, des mouvements brillants qui prouvent que c'était le goût qui lui manquait plus que le génie dramatique et le talent. Dans sa comédie intitulée *Mazarriego* et *Monsalve*, on trouve, au milieu d'un véritable *imbroglio*, une certaine élévation de pensée, des caractères attachants, des effets très dramatiques. Le *Convié de pierre* est une heureuse imitation de l'œuvre de Tirso de Molina, plus régulière, mieux conduite et par conséquent plus intéressante ; elle l'avait même fait disparaître de la scène en l'y remplaçant.

Si Zamora eût mieux compris sa vocation, s'il eût mieux apprécié le talent très réel dont la nature l'avait doué, c'est à la comédie proprement dite, à celle qui peint les ridicules, qu'il se fût consacré tout entier. Un de ses ouvrages, resté jusqu'à présent au théâtre où il n'a pas cessé d'être vivement applaudi, prouve qu'il y eût obtenu de grands et légitimes succès. Nous voulons parler de l'*Ensorcelé par force*. (*El Hechizado por fuerza.*)

Le personnage principal, D. Claudio, est un homme riche et avare qui, après avoir promis d'épouser une jeune personne dont sa propre sœur doit à son tour épouser le frère, a changé d'avis et s'est décidé à persévérer dans le célibat pour ne pas se voir contraint de renoncer aux misérables revenus d'un petit bénéfice ecclésiastique. On s'efforce de lui faire comprendre la déloyauté d'un procédé qui, dans la vue d'un aussi chétif intérêt, rompt tout un ensemble d'arrangements avantageux à deux familles et compromet l'avenir de sa fiancée. Il est insensible à toutes les représentations et, par le ton de ses refus, semble se plaire à en aggraver l'injure. Il serait impossible de peindre en traits plus énergiques, plus fortement comiques que ne l'a fait Zamora, la stupidité grossière, le bas et sordide égoïsme, l'absence complète de sentiments et d'idées élevés. Lorsque la sœur et la fiancée de D. Claudio, liguées pour vaincre sa détermination, se sont bien convaincues de l'inutilité de tout appel fait à sa probité ou à son bon sens, elles ont recours à un autre moyen : c'est à sa poltronnerie et à sa sottise qu'on va s'attaquer. La jeune fille qu'il refuse d'épouser a une servante créole vive, intelligente et malicieuse. On persuade à D. Claudio, dont l'esprit est accessible à tous les préjugés populaires, qu'elle possède, comme beaucoup d'autres créoles, les secrets de la magie, que pour venger sa maîtresse des refus insultants qu'il lui fait subir, elle l'a ensorcelé et qu'elle se prépare à le faire mourir. Un des confidents du complot, feignant de s'apitoyer sur son

malheur, l'introduit la nuit dans la chambre de la prétendue sorcière et lui montre, au milieu d'images et de symboles infernaux qui le glacent de terreur, une lampe à laquelle il lui persuade que son existence est attachée par l'effet des artifices de la perfide Lucie : lorsque la lumière de cette lampe viendra à s'éteindre, il mourra à l'instant. Pour éloigner ce moment fatal, il s'empresse d'y verser un flacon d'huile qu'il a apporté tout exprès. Bientôt, surpris par le retour de la sorcière, il assiste, d'une retraite où il s'est caché, à une série d'évocations et de conjurations qui redouble son épouvante. Elle feint de vouloir éteindre la lampe, il s'élance tout hors de lui pour l'en empêcher, et épuisé par cet effort, il tombe évanoui. Cependant, malgré l'épouvante qui remplit son âme, malgré les avertissements qui lui arrivent de toute part, il ne peut encore se décider à se soustraire, en accomplissant ses promesses de mariage, au danger de mort sous lequel il se croit placé. Dans son grotesque désespoir, il prodigue les prières, les emportements, les menaces pour désarmer ou effrayer ses persécuteurs, il pense même à les dénoncer à l'inquisition, mais son invincible avarice recule devant le sacrifice qu'on lui demande. Déjà, pourtant, il croit éprouver l'effet des enchantements dirigés contre sa vie. Il se sent dépérir. Un médecin fripon et ridicule, que la sœur de D. Claudio a fait entrer dans la conspiration en feignant d'agréer les hommages de sa galanterie, l'entretient dans ses inquiétudes, tourmente sa gourmandise par la rigueur du régime auquel il le

soumet, et, pour l'achever, le rend témoin d'une consultation dans laquelle d'autres médecins, ou apostés, ou ignorants, le déclarent atteint des maladies les plus incurables. Cette scène est vraiment digne de Molière à qui il n'est pas impossible qu'elle ait été empruntée. L'infortuné D. Claudio se défend pourtant encore. Un dernier stratagème achève sa défaite. On lui a dit qu'un violent hoquet précéderait immédiatement l'instant de sa mort. Ce symptôme, dont une potion adroitement préparée a ménagé l'explosion dans un moment opportun, ne tarde pas à se manifester. A ce signe effrayant, il se croit perdu, et c'est lui maintenant, qui, dans son indicible terreur, se jette aux pieds de sa fiancée, lui demande pardon, la supplie d'accepter sa main, non sans laisser apercevoir encore la violence qu'il se fait pour la lui offrir ; c'est elle qui, affectant un profond ressentiment, le repousse d'abord comme si elle voulait se venger de ses longs refus et, après s'être donné le divertissement de ses angoisses, finit par se laisser fléchir.

Cette pièce est, d'un bout à l'autre, une des plus amusantes, des plus franchement comiques que nous connaissions. La gaîté qui y règne n'a pas, sans doute, cette finesse exquise, cette délicatesse qui distinguent les ouvrages de Calderon, de Moreto, de Solis, mais elle est puisée plus avant, peut-être, dans la nature et dans la vérité. Un peu chargée parfois, elle ne dépasse pourtant jamais les bornes absolues de la vraisemblance. L'idée de mettre aux prises, de faire lutter l'un contre l'autre deux des sentiments les

plus bas et les plus ridicules du cœur humain, l'avarice et la poltronnerie, est une conception fort heureuse et qui, traitée avec talent, ne pouvait manquer de produire d'excellents effets. Le caractère de D. Claudio n'est pas le seul qui soit tracé de main de maître. Plusieurs des rôles secondaires, et particulièrement celui du *Médecin galant*, attestent également une verve puissante unie à une grande intelligence de l'art dramatique.

On assure que cette pièce, composée sans doute sous le règne de Philippe V, était une cruelle allusion à un trait bien connu de son prédécesseur Charles II qui, dans sa superstition imbécile, s'était cru ensorcelé et s'était même soumis aux cérémonies de l'exorcisme. Quelle qu'ait été l'intention de Zamora, ce rapprochement si naturel dut rendre sa comédie bien plus piquante encore aux yeux de ses contemporains ; aujourd'hui même, il donne à cet ouvrage une partie de l'intérêt qui s'attache à un tableau historique, et il prouve en même temps que les préjugés auxquels obéissait aveuglément le triste fils de Philippe IV ne trouvaient pas même une excuse dans l'assentiment universel puisqu'on pouvait les ridiculiser sur la scène.

## CHAPITRE LXIII

### CAÑIZARES

D. Josef de Cañizares, le dernier poète de l'ancien théâtre espagnol, était né en 1676, presque au commencement du règne de Charles II, sous lequel, tout jeune encore, il publia déjà quelques ouvrages, mais, comme Zamora, il appartient surtout à l'époque de Philippe V, et sa vie dépassa même de quelques années le long règne de ce prince puisqu'il ne mourut qu'en 1750. La carrière des lettres ne l'absorba pas tout entier : il suivit aussi la profession militaire et fut même capitaine de cuirassiers.

Cañizares, semblable en beaucoup de points à Zamora, lui est d'ailleurs fort supérieur. Sa fécondité, son habileté à ourdir les trames d'un drame à la fois intéressant et compliqué, le talent avec lequel il conçoit et dessine les caractères ridicules, l'abondance d'accidents comiques, de plaisanteries piquantes et ingénieuses dont il remplit ses composi-

tions, la vivacité de ses dialogues, la facilité élégante et souvent le naturel de sa versification, tout indique que, venu dans un temps plus heureux, il eut pris place, sinon tout à fait à côté de Lope et de Calderon, au moins parmi leurs premiers émules. Mais, à l'époque où il parut, le mauvais goût avait acquis un ascendant auquel les esprits les mieux doués étaient eux-mêmes hors d'état de se soustraire. Cañizares n'a pas échappé à cette influence. C'est elle qui lui a dicté ce grand nombre de comédies historiques, ou héroïques, ou religieuses, dans lesquelles les faits les plus absurdement invraisemblables et les sentiments les plus faux, les plus exagérés, les plus étranges, sont entassés avec un appareil et un fracas dignes de nos mélodrames ; c'est elle qui, même dans le genre où il a le mieux réussi, dans ses comédies de *Figuron*, laisse trop souvent apercevoir, à des signes non équivoques, que le temps de la véritable poésie, de l'esprit fin et délicat, du tact sûr et exquis, est irrévocablement passé.

Un autre trait qui caractérise tout à la fois Cañizares et son époque, c'est que, chez lui, on commence déjà à sentir l'action de la littérature française, non pas encore à beaucoup près directe, systématique et volontairement acceptée, mais se faisant jour par des expressions et des nuances insensibles, peut-être, aux yeux des contemporains, évidentes pour ceux qui, à la distance où nous sommes aujoud'hui de cette époque, comparent ces productions à celles de Lope, de Calderon, de Moreto, de Tirso, de Solis, si purement, si exclusivement

castillanes, tant par le tour de la pensée que par l'expression.

## CHAPITRE LXIV

CAÑIZARES. — DRAMES HÉROÏQUES ET HISTORIQUES. — LE PAUVRE DIABLE EN ESPAGNE (*El Picarillo en España*). — LE FAUX NONCE DE PORTUGAL. — LES COMPTES DU GRAND CAPITAINE.

Dans les drames héroïques et historiques de Cañizares, il y a généralement peu de choses à louer, nous l'avons déjà dit. Quelques-uns, cependant, sont loin d'être sans mérite.

Les guerres civiles qui désolèrent la Castille pendant la plus grande partie du xv[e] siècle lui ont fourni le sujet du *Pauvre diable en Espagne*. (C'est ainsi que nous traduisons l'expression de Cañizares: *El Picarillo en Espana*, qui, prise à la lettre, signifierait plutôt le *mauvais sujet*, le *vaurien*). Un grand seigneur, Frédéric Bracamonte, fils du prince des Canaries, proscrit par le roi Jean II qui ne le connaît pas personnellement, mais qui poursuit en lui la trahison de son père, se hasarde à pénétrer en Espagne sous un faux nom et s'introduit à la cour comme un soldat de fortune, comme un aventurier dont la valeur, la bonne grâce, la présence d'esprit

ont bientôt conquis la faveur du connétable Alvaro de Luna, favori du roi, et celle du roi lui-même. Cependant, il ne veut se faire connaître que lorsqu'il sera assuré de son pardon, et il comprend bientôt que les plus grands services auront peine à désarmer le courroux du monarque. En attendant une occasion favorable, il s'attache par un mélange un peu ironique et très habilenent soutenu de fierté et d'humilité apparente, par des manières, tantôt élégamment hautaines, tantôt empreintes d'une trivialité évidemment affectée, par un langage équivoque, mystérieux, contradictoire, à déconcerter toutes les conjectures qu'on fait sur son compte. A ceux qui, admirant ses nobles et brillantes qualités, soupçonnent en lui une illustre naissance et le supplient de ne pas la cacher plus longtemps, il ne cesse de répéter qu'il n'est qu'un *pauvre diable*, et pourtant, le ton même dont il le dit ne leur permet pas de le croire, et si, par moments, ils semblent disposés à ajouter foi à ses assurances, il ne manque pas de les rejeter dans leurs perplexités par quelque saillie inattendue. Une femme même, à qui il inspire et pour qui il éprouve une vive passion, ne peut parvenir à pénétrer ce mystère, et telle est la force de la résolution qu'il a prise, tel est son empire sur lui-même qu'au risque de perdre sa maîtresse en lui laissant croire qu'elle aime un homme indigne d'elle, il résiste à l'entraînement qui le porterait à la rendre confidente de son secret. Un heureux hasard qui, après mille éclatants services, lui donne enfin la possibilité de sauver la vie et la

liberté du roi menacées par des conjurés, met fin à cette terrible épreuve. Désormais élevé au-dessus de la crainte des vengeances royales, il n'hésite plus à faire connaître un nom qu'il vient de réhabiliter et il reçoit, avec l'héritage de son père, la main de celle qui l'avait distingué dans son humble fortune. L'action de ce drame, à laquelle Cañizares a très habilement lié l'histoire des événements du temps et le tableau animé des intrigues qui s'agitent autour d'un prince gouverné par un favori, est d'un puissant intérêt. Le dialogue et la poésie rappellent, au point de faire parfois une complète illusion, la manière brillante, ingénieuse et subtile de Calderon.

Il n'y a ni moins d'originalité, ni moins de verve dans le *Faux nonce de Portugal* qui ressemble jusqu'à un certain point à une autre comédie que nous avons analysée, *le Pâtissier de Madrigal.* Le *Faux nonce* est un jeune homme pauvre et obscur, d'un esprit inquiet, hardi, fécond en expédients, qui cherche à s'élever par une imposture audacieuse au-dessus de sa condition. Conduit par le hasard à Lisbonne, au moment où le gouvernement y lutte de toutes ses forces contre les tentatives du pape Paul III pour introduire l'inquisition dans le pays, il conçoit la singulière pensée de s'interposer dans cette grande querelle et de la terminer au gré de la cour de Rome. Il posséde à un degré éminent le talent de contrefaire les écritures. Ce talent, dont il ne s'est servi jusqu'à présent que dans son intérêt personnel et pour des objets assez mesquins, il

va lui donner un plus haut emploi. Aidé de quelques documents que le hasard a fait tomber entre ses mains, il se fabrique à lui-même des brefs et des diplômes revêtus de toutes les formalités usitées à Rome. Il se présente comme un cardinal, un légat du Saint-Siège, qui, craignant de se voir interdire l'entrée du royaume, est arrivé sans se faire connaître jusqu'aux portes de la capitale. Après quelques hésitations, le roi et ses ministres consentent à lui laisser déployer son caractère ; on lui fait même une réception magnifiquement solennelle. Bientôt, par la hauteur de son attitude, par un habile mélange de menaces, de promesses, d'insinuations, il parvient à intimider, à dominer le roi, à mettre dans ses intérêts une partie de ceux qui, d'abord, voulaient contrarier sa mission, à éloigner ou à effrayer les autres. Il obtient, ou plutôt, il impose l'établissement du saint office. Non content de ce succès, il intervient dans les intrigues qui divisent la cour et la famille royale et, par son autorité, il réussit à tout concilier. Son influence est telle que, de toutes parts, on vient réclamer son appui. On sait qu'il n'est rien qui ne cède à sa volonté. Cependant, comme il était facile de le prévoir, malgré les précautions qu'il a prises pour intercepter la vérité, elle ne tarde pas à se faire jour. Une lettre du Pape vient signaler au roi l'incroyable artifice dont le Portugal entier a été la dupe. Le faux nonce est arrêté et condamné à mort, mais au moment même où il va subir son supplice, arrive une nouvelle lettre du Saint Père qui, apprenant les mer-

veilleux succès de son prétendu légat, y trouve la preuve évidente d'une intervention divine et demande que l'homme qui en a été l'instrument lui soit envoyé pour qu'il puisse le connaître et le récompenser. L'heureux faussaire part aussitôt pour Rome, au milieu des applaudissements de la cour et du peuple qui voient en lui le bienfaiteur de l'état et le protecteur de la religion.

*Les Comptes du grand capitaine* sont encore un drame très remarquable. On prétend que Cañizares n'avait que quatorze ans lorsqu'il le composa (1). Ce grand capitaine, c'est Gonzalve de Cordoue, à qui l'Espagne a donné, comme par privilège, cette glorieuse qualification. L'action roule tout entière sur les intrigues des ennemis de Gonzalve qui travaillent à le desservir auprès du roi Ferdinand en excitant contre lui les préventions jalouses de ce prince défiant. Le caractère du roi, luttant entre ses soupçons, ses inquiétudes et les ménagements dus au puissant et glorieux sujet qui a gagné pour lui tant de batailles, est fort bien tracé. Il y a de la grandeur, de la bonhomie, de la naïveté dans celui de Gonzalve, et bien que ce ne soit pas absolument sous ces traits que nous le montre l'histoire, un tel personnage ne peut manquer de plaire et d'attacher. Garcia de Paredes, l'Ajax ou plutôt l'Hercule espagnol du XVI[e] siècle, a bien cette franchise rude, cette

(1) Ce chapitre était écrit lorsqu'on m'a fait remarquer que Canizares avait imité ou même refondu une pièce écrite sous le même titre par Lope de Vega. N'ayant pas cette dernière sous les yeux, je ne puis faire la part de l'original et de la copie.

simplicité un peu gauche, cette lenteur d'intelligence qui, dans les hommes doués d'une force physique extraordinaire, s'allient assez habituellement à la générosité et à la bravoure.

Une scène fort originale et qui explique le titre de la pièce, c'est celle où le *grand capitaine* se trouve, à son inexprimable indignation, appelé à rendre compte devant une commission composée de ses ennemis personnels des sommes qu'il a reçues pour la conquête du royaume de Naples. Les commissaires, un peu embarrassés eux-mêmes de leur rôle, veulent s'excuser auprès du héros. Il les presse brusquement d'aller au fait.

D. FABRICE.

« Je vous obéis.

GONSALVE.

» Prenez garde, je suis peu patient.

D. FABRICE.

» On vous a envoyé cent trente mille ducats en
» lettres de changes tirées sur Valladolid.

GONSALVE.

» Cela est vrai.

D. FABRICE.

» Le capitaine Requena vous a porté huit mille
» piastres, je me trompe, c'est quatre-vingt mille.

GONSALVE.

» Soit, huit mille ou quatre-vingt mille, c'est tout
» un pour le bon payeur. Continuez.

D. FABRICE.

» La Calabre vous a fourni trois millions onze
» mille écus en contributions et autres revenus.

GONSALVE.

» Vive Dieu ! Cela devient bien long. Ne peut-on » savoir la somme totale ?

D. FABRICE.

» Si, seigneur. En voici la récapitulation.

GONSALVE.

» Voyons-la donc !

D. FABRICE.

» Vous avez reçu treize millions d'écus.

GONSALVE.

» Quoi, pas davantage ? Mais c'est une misère. » Grâce à moi, l'entretien de nos troupes à coûté » bien plus cher que cela à l'ennemi. Donnez-moi » ce registre... J'ai aussi mes papiers... Écrivez... » Mémoire de ce que j'ai dépensé pour des conquêtes » qui me coûtent tant de sang, de veilles et de » soucis.

D. FABRICE.

» J'y suis. Votre Excellence peut continuer.

GONSALVE.

» Deux millions en espions.

D. FABRICE.

» Autant que cela ?

GONSALVE.

» Et c'est peu ! Faute d'espions, on perd les occa- » sions les plus favorables. Il faut les bien payer si » l'on veut qu'ils nous reviennent, car si ce ne sont » pas eux qui donnent la victoire, au moins ils » ouvrent la voie qui y conduit.

D. FABRICE.

» J'ai écrit.

GONSALVE.

» Cent mille ducats en poudre et en balles.

D. FABRICE.

» Vous avez dû, avec cette somme, en acheter » beaucoup.

GONSALVE.

» Apprenez que nous nous servions de celles même » que nous lançait l'ennemi, autrement tous les tré- » sors du roi n'auraient pas suffi à notre consomma- » tion... Mettez encore dix mille ducats pour des » gants parfumés.

D. FABRICE.

» Parlez-vous sérieusement?

GONSALVE.

» Écrivez ce que je vous dis. Après une mêlée où » vingt-sept mille hommes étaient restés morts sur » le champ de bataille et nous vivants et vainqueurs, » n'était-il donc pas raisonnable de fournir à nos » pauvres soldats ces gants parfumés pour les pré- » server de la contagion du mauvais air exhalé par » tant de cadavres? Ne pouvant leur donner à man- » ger, ne leur devais-je pas au moins cette satisfac- » tion? Monsieur le commissaire, vous n'avez jamais » senti la chair morte.

D. FABRICE.

» Non, seigneur.

GONSALVE.

» On le voit bien. Continuez. Cent soixante-dix » mille ducats pour mettre les cloches en état.

ASCAGNE (autre commissaire).

» Voilà quelque chose de nouveau.

GONSALVE.

» On avait si souvent à fêter une victoire et les sa-
» cristains les mettaient en branle avec tant d'em-
» pressement qu'elles ont fini par se briser. Il a fallu
» renouveler les anciennes et même en ajouter de
» nouvelles... Pour enivrer les troupes un jour de
» combat, un demi-million en eau-de-vie.

D. FABRICE.

» Étrange précaution !

GONSALVE.

» Dites précaution sage. Comment voudriez-vous
» que des hommes ordinaires, (je ne parle pas des
» nobles, qui obéissent à l'honneur,) allassent boire
» la mort à face découverte, uniquement parce qu'un
» autre homme le leur ordonne, s'ils n'étaient pas
» ivres? Croyez-vous qu'ils le fissent de sens
» rassis ?

ASCAGNE.

» Vous avez raison.

GONSALVE.

» L'entretien des prisonniers blessés pendant une
» aussi longue guerre s'élève à un million et demi.
» J'ai employé deux autres millions à faire dire des
» messes pour que Dieu nous donnât bonne chance,
» car sans le secours de Dieu, rien n'est possible.
» Trois millions en prières pour les morts.

D. FABRICE.

» Pour les morts ?

GONSALVE.

» Sans doute : ceux qui meurent à la guerre n'ont-
» ils pas subi sur cette terre, dans un pénible métier,

» un purgatoire assez rigoureux pour mériter qu'on
» ne les laisse pas dans l'autre?

ASCAGNE.

» C'est vrai.

D. FABRICE.

» Mais, seigneur, votre compte monte déjà si haut
» que c'est le roi qui se trouve vous devoir une forte
» somme.

GONSALVE.

» Ce n'est pas tout, ajoutez cent millions...

D. FABRICE.

» Comment?

GONSALVE (se levant et renversant la table et les registres).

» Pour la patience que j'ai eu, d'endurer que le
» roi fit demander des comptes à un homme qui
» peut se glorifier d'avoir poussé le désintéresse-
» ment jusqu'à vendre ses meubles, son argenterie,
» son patrimoine même pour fournir aux besoins des
» troupes, abandonnées sans récompense, sans solde
» et sans vivres. »

Cette scène est une variante assez piquante du fameux mot de Scipion montant au Capitole.

## CHAPITRE LXV

CANIZARES. — COMÉDIES DE FIGURON ET D'INTRIGUE. — LE MAITRE LUCAS. — L'HONNEUR DONNE DE L'ENTENDEMENT. — DON JUAN D'ESPINA. — ETC.

Nous l'avons dit : c'est dans ses comédies de *Figuron* ou de caractère que Cañizares a obtenu ses plus grands succès. Plusieurs de ces comédies sont restées au théâtre où on a continué jusqu'à nos jours à les voir avec un plaisir très réel, parce qu'en effet elles sont pleines de verve et d'une gaîté franche et soutenue. La plus célèbre, la mieux faite pour donner une idée de sa manière, c'est le *Maître Lucas*, (*El domine Lucas*), peinture fort divertissante d'un des travers qui ont été mis le plus souvent sur la scène espagnole. Le *Maître Lucas* est un gentilhomme de la *Montagne*, c'est-à-dire des Asturies ou du nord de la Castille, qui, sortant pour la première fois de son rustique manoir, porte au milieu d'un monde dont il ignore les usages et les convenances la préoccupation exclusive de l'antiquité de sa noblesse, préoccupation rendue tout à fait gro-

tesque par sa grossière ignorance et par sa pauvreté, mais à laquelle se mêle, pourtant, un sentiment d'honneur puissant et respectable, bien que toujours bizarre dans ses manifestations. A côté de cette physionomie principale, Cañizares a placé plusieurs autres figures presque aussi plaisantes, surtout celle d'un avocat ignare et pédant tout à la fois, également fanatique de sa noblesse et ne sachant parler, même d'amour, qu'en termes de palais. Cet avocat, s'il faut en croire la tradition, représentait exactement un personnage réel que Cañizares mit sur la scène pour complaire à des protecteurs puissants qui l'en avaient prié. Il y a sans doute de la caricature dans les traits sous lesquels il nous présente ces divers caractères dont l'exagération évidente nous frappe d'autant plus aujourd'hui que les ridicules qu'elle rappelle ont disparu ou se sont beaucoup modifiés. Néanmoins, telle est la force comique répandue sur tout le rôle du *Maître Lucas* que, maintenant encore, les traits les plus saillants en sont restés dans la mémoire de tous ceux qui s'occupent tant soit peu du théâtre espagnol.

Le *Montagnard à Madrid* roule sur le même fond et ne le cède ni en gaîté, ni en originalité à la comédie dont nous venons de parler. Nous trouvons pourtant que la caricature y dépasse toutes les bornes, et malgré l'avis d'un critique éminent, (M. Martinez de la Rosa), qui donne la préférence au *Montagnard* sur le *Maître Lucas*, nous nous rangeons sans hésiter à l'opinion générale qui voit dans ce dernier ouvrage le chef-d'œuvre de Cañizares.

Un trait commun à presque toutes les comédies de *Figuron*, c'est que le rôle principal y est celui d'un personnage à la fois sot et malicieux, au langage ridicule, aux manières bizarres et étranges, destiné à faire rire et à exercer sur l'action une influence considérable, mais dont le plus souvent il n'a pas la conscience. Ce type un peu factice, un peu monotone, que Cañizares avait trouvé dans quelques drames de Zamora, de Rojas, de Moreto, il a su se l'approprier en lui donnant plus de variété. C'est ainsi que, dans sa comédie: *Je m'entends et Dieu m'entend*, le héros, sous cette enveloppe extravagante, fait preuve de courage, de sentiments élevés, d'un jugement sain et d'une certaine adresse. Dans l'*Honneur donne de l'entendement*, il est bien plus intéressant encore.

La conception de cette comédie est heureuse et neuve. Un jeune homme, dont l'esprit est resté, pour ainsi dire, dans l'état d'enfance, vient de se marier. Malgré son inexpérience et sa simplicité, il lui est impossible de ne pas voir que sa femme ne l'aime pas, qu'elle a même au fond du cœur une autre inclination, et qu'innocente encore, elle est pourtant déjà engagée dans une intrigue qui pourrait bientôt la rendre coupable. L'amour et la jalousie, s'éveillant à la fois dans l'âme de Lorenzo, y développent tout à coup une intelligence qui jusqu'alors avait sommeillé. Tandis que, par des procédés tendres et délicats, il s'efforce de gagner l'affection ou au moins la reconnaissance de Leonor, il a soin, d'un autre côté, d'exercer sur elle une surveil-

lance assez dissimulée pour ne pas la blesser, mais assez efficace pour écarter tout danger ; il la défend, en même temps, contre les accusations de leurs grands parents qui ont aussi conçu des soupçons et qui veulent les lui faire partager ; il leur impose silence, il affecte de voir d'odieuses calomnies dans tout ce qu'ils viennent lui raconter pour le tirer de son insensibilité apparente ; il trouve d'ingénieuses explications pour justifier à leurs yeux des symptômes trop équivoques. Cette adroite générosité ne manque pas d'être récompensée. Leonor, vivement touchée, congédie l'amant dont elle encourageait les espérances et se persuade enfin qu'elle peut trouver le bonheur auprès de l'homme à qui on l'a unie malgré elle, mais qui vient de se montrer si digne de son affection. Il y a autant de gaîté que d'intérêt dans cette jolie intrigue. Un tel sujet, entre les mains d'un écrivain habile, comme Marivaux, à ménager les nuances, à sonder les secrets replis du cœur humain, eût prêté aux plus heureux effets. Malheureusement, Cañizares n'a pas su observer ces nuances : avec son exagération ordinaire et son goût immodéré pour la caricature, il a prêté à D. Lorenzo, dans les premières scènes, un degré de stupidité qui rend complètement invraisemblable ou plutôt tout à fait impossible la métamorphose survenue en lui presque aussitôt après.

*D. Juan d'Espina à Madrid* est peut-être, parmi les drames fondés sur la magie, le seul qui ne soit pas complètement médiocre et fastidieux. Le héros n'est pas un sorcier, il a soin de le répéter souvent

avec une affectation qui sent bien l'inquisition. C'est un savant que l'étude approfondie des sciences naturelles a conduit à la possession des secrets de la magie blanche et qui, doué d'un esprit bienveillant et enjoué, ne fait usage de ses secrets que pour obliger ses amis, se débarrasser des impertinents et des indiscrets, leur donner des leçons de convenance et quelquefois même de morale. Dire qu'une telle comédie est très amusante, c'est évidemment le seul éloge qu'on puisse en faire, mais elle le mérite au plus haut degré.

*D. Juan d'Espina à Milan* en est la continuation. Bien qu'on la lise encore avec plaisir, nous ne l'aurions pas mentionnée si l'idée qui en fait la base ne nous paraissait singulièrement originale et fantastique. Elle n'appartient pas, d'ailleurs, à Cañizares : Alarcon en avait déjà fait usage dans un de ses drames, *l'Épreuve des promesses*, et l'avait lui-même empruntée à un ouvrage célèbre, *le comte Lucanor*, composé au quinzième siècle par le prince Juan Manuel, mais Cañizares l'a beaucoup développée et en a tiré tout le parti possible. Il suppose qu'un jeune seigneur, du nom de Sforce, vient supplier le magicien de lui accorder le secours de son art pour surmonter les obstacles qui, jusqu'à ce moment, ont entravé tous ses projets d'ambition et de fortune. D. Juan s'y refuse d'abord, alléguant pour motif de sa répugnance l'ingratitude de tous ceux à qui il a rendu service. Sforce s'épuise en protestations véhémentes, en promesses d'une éternelle reconnaissance. Pendant ce débat, on vient lui dire,

de la part du duc de Milan, qu'il est appelé au palais. Il s'empresse d'y courir, tout surpris d'un tel message. Le sort a cessé de lui être contraire. Les honneurs, les dignités pleuvent sur lui. Toutes les difficultés s'aplanissent, grâce aux conseils et à la coopération de D. Juan qui a consenti à l'accompagner. Cependant, ce dernier lui rappelle ses promesses, le prie de profiter de sa faveur pour lui faire obtenir un riche bénéfice. D'abord, Sforce accueille avec empressement la pétition de son protecteur et lui demande seulement d'attendre le moment favorable pour en assurer le succès. Des mois, des années s'écoulent, ce moment n'arrive pas. D. Juan revient à la charge. Son insistance commence à fatiguer le jeune Sforce qui, devenu plus présomptueux à mesure qu'il s'élève, croit bientôt ne rien devoir qu'à son mérite et ne voit plus dans D. Juan qu'un solliciteur importun. Il essaye pourtant pendant quelque temps encore de l'amuser par de vagues et froides assurances, mais arrivé enfin au comble des dignités, croyant n'avoir plus besoin d'appui, il cesse de le ménager, il le congédie brutalement. A l'instant même, le palais qu'il croit habiter s'évanouit, il se retrouve dans l'humble et étroite demeure de D. Juan, il apprend que les événements qui lui ont paru se succéder dans l'espace de plusieurs années ne sont qu'un rêve de deux heures, ménagé par les prestiges du magicien pour mettre à l'épreuve les vraies dispositions de son âme, et couvert de confusion par le résultat de cette épreuve, il se retire sans oser tenter de se justifier. Ce qui augmente sin-

gulièrement l'effet de cet étrange drame et en constitue l'originalité, c'est que, par la manière dont il est conduit, le spectateur et le lecteur sont associés à toutes les illusions de Sforce, que comme lui ils prennent au sérieux tous les incidents de cette action fantastique et qu'ils ne se réveillent qu'avec lui.

On doit mettre encore au nombre des meilleurs ouvrages de Cañizares l'*Illustre servante*, (*la mas ilustre fregona*), dont le sujet romanesque, emprunté à une nouvelle de l'auteur de D. Quichotte, est plein d'un intérêt que relèvent des caractères très comiques et très bien dessinés, et la *Vie du grand vaurien*, (*la vida del gran tacaño*), heureuse imitation d'un conte de Quevedo dans lequel ce grand satirique a peint, avec sa verve puissante et bizarre, les escroqueries d'une bande de filous organisés en association régulière sous un chef qu'ils honorent comme une espèce de souverain.

## CHAPITRE LXVI

### ÉTAT POLITIQUE, SOCIAL ET LITTÉRAIRE DE L'ESPAGNE SOUS PHILIPPE V, FERDINAND VI ET CHARLES III. — FIN DE L'ANCIEN THÉATRE. — TENTATIVES DE CRÉATION D'UN THÉATRE NOUVEAU DANS LE GOUT FRANÇAIS.

Nous avons terminé ce que nous avions à dire de l'ancien théâtre espagnol. L'œuvre que nous nous étions proposée est presque achevée. Il ne nous reste plus, pour la compléter, qu'à tracer un exposé rapide des tentatives faites depuis un siècle, avec assez peu de succès, pour substituer à l'école si riche, si abondante des Calderon et des Lope des systèmes nouveaux fondés sur de tout autres principes.

On a quelquefois attribué à l'engouement de la littérature française, à ce goût d'imitation de nos grands écrivains qui, au commencement du dernier siècle, se répandit au delà des Pyrénées, la décadence de la littérature et surtout du théâtre espagnol. On a voulu y voir une conséquence du grand événement qui avait appelé sur le trône de Charles II un petit-fils de Louis XIV. Rien n'est moins fondé qu'une telle assertion. Lorsque Philippe V monta

sur le trône, l'ancienne société espagnole, celle qui, un demi-siècle auparavant, bien que déjà en décadence, jetait encore tant d'éclat, avait, en réalité, cessé d'exister. Politique, science militaire, richesse, luxe, élégance de mœurs, beaux-arts, lettres, théâtre, tout s'était englouti avec une effrayante rapidité dans l'abîme creusé par de détestables institutions. A la fin du règne de Charles II, on peut dire que l'Espagne ruinée, épuisée, veuve de tous les grands génies qui avaient fait sa gloire pendant deux siècles se cherchait en quelque sorte elle-même.

Ce n'est pas qu'elle fût arrivée à cet état d'anéantissement moral qui est la mort des nations. Les classes inférieures conservaient cette nature fière et énergique, cette élévation de sentiments, cette noblesse d'instincts qui n'ont jamais cessé de les distinguer. L'aristocratie, si dégénérée sous le rapport des lumières et de l'intelligence, offrait encore quelques caractères généreux et dévoués ; mais ces précieux éléments, abandonnés sans culture et sans direction par un gouvernement incapable, livrés à eux-mêmes ou plutôt comprimés par le despotisme civil et religieux le plus aveugle, étaient entièrement perdus pour le pays.

La guerre de la succession parut réveiller l'Espagne de cette léthargie. Pour la première fois depuis bien longtemps, ce pays, placé entre deux prétendants à la couronne et envahi par des armées étrangères, se trouvait appelé à faire acte de volonté et d'énergie dans ses propres affaires. L'attachement qu'il montra dès le premier moment pour

son nouveau souverain, le courage, la persévérance, les sacrifices de toute espèce par lesquels il parvint enfin à l'affermir sur son trône, prouvèrent à l'Europe étonnée qu'il y avait encore une nation en Espagne.

On sait que Philippe V, entouré de généraux, de ministres, de conseillers, de courtisans français et d'autres étrangers que l'Espagne, dans son dénuement absolu d'hommes éclairés et distingués, accueillit d'abord sans trop de répugnance, essaya d'introduire, dans l'administration, le gouvernement et dans les formes même de la vie sociale des changements analogues aux établissements et aux usages qu'il avait laissés en France. Ces réformes, sans altérer bien profondément l'état moral du pays, sans y modifier d'une manière sensible et durable l'existence de la masse des populations, eurent pourtant d'importants résultats : d'une part, elles rendirent à l'état une vigueur et des ressources depuis longtemps inconnues, elles lui créèrent une armée, une flotte, un trésor, un commencement même d'administration ; de l'autre, par l'introduction des mœurs, des habitudes, des modes de la haute société française, devenues à cette époque celles de toute l'Europe civilisée, elles effacèrent presque entièrement, dans les classes aristocratiques, cette physionomie originale et romanesque dont l'ancienne littérature portait si vivement l'empreinte.

Dès lors, la littérature, le théâtre surtout, durent prendre un autre caractère. Sous peine de ne plus représenter que des tableaux de fantaisie, les poètes

durent abandonner les voies où avaient marché leurs devanciers, et l'entraînement qui les portait, sous un petit-fils de Louis XIV, à suivre le mouvement universel de l'Europe vers l'imitation des lettres françaises, se trouva d'ailleurs d'accord, jusqu'à un certain point, avec le besoin naturel d'établir entre les conceptions de l'esprit et les réalités de l'existence une analogie qui peut seule donner aux premières la vie et le mouvement. A mesure que la sociabilité française, avec ses formes faciles et légères, s'introduisait dans les cercles de l'aristocratie espagnole où la volonté absolue de Philippe V avait déjà substitué, au grave et poétique costume castillan, le costume riche, mais bizarre de la cour de son grand-père, le drame de Calderon, de Moreto, de Solis, cessait de représenter rien de réel. La génération nouvelle ne comprenait plus rien à cette manière presque orientale de considérer les rapports des deux sexes, à ces jalousies quintessenciées, à ces délicatesses extrêmes du point d'honneur, fondées sur des idées qui avaient cessé d'exister ou qui, du moins, s'étaient assez modifiées pour qu'il ne fut plus possible d'en tirer les mêmes conséquences.

Tout était donc prêt pour un changement dans l'art dramatique. Une circonstance matérielle qui contribua à le faciliter encore, c'est l'interruption presque absolue de représentations scéniques qui paraît avoir eu lieu pendant la période la plus vive de la guerre de la succession, lorsque la Castille était envahie par les armées autrichienne, anglaise,

portugaise, lorsque Madrid même, menacé à plusieurs reprises, se voyait forcé d'ouvrir pour un moment ses portes à l'ennemi vainqueur. On conçoit sans peine qu'au milieu de pareils désordres, au milieu du mouvement d'idées que devait soulever la présence de tous ces étrangers et surtout celle des auxiliaires français, des traditions littéraires, déjà si fort affaiblies, aient achevé de s'effacer.

Si la révolution qui s'annonçait ainsi ne fut pas plus complète et plus immédiate, il faut l'attribuer à l'absence absolue d'esprits puissants et créateurs, capables de marcher avec éclat dans les voies nouvelles. C'est peut-être une chose sans exemple que la pénurie d'hommes de talent et d'imagination à laquelle l'Espagne était alors réduite. Cañizares et Zamora, si toutefois ce dernier vivait encore, représentent à près seuls cette époque si effacée. Nous avons vu que Cañizares, bien qu'appartenant encore à l'ancienne école, a déjà quelque empreinte du goût nouveau. Un de ses ouvrages en porte, d'ailleurs, des traces plus sensibles : c'est son *Iphigénie*, tentative peu heureuse faite pour ressusciter un genre de composition que les Espagnols avaient cessé de cultiver depuis Lope de Vega et que, dans cet intervalle, les Français avaient porté à un haut degré de perfection, la tragédie, la tragédie complètement noble, sérieuse, dégagée de tout mélange comique, ce qu'on a appelé depuis la tragédie classique.

Déjà, en 1713, le marquis de San Juan avait fait représenter une traduction du Cid de Corneille, et cette traduction avait eu un certain succès. D'autres

essais eurent lieu avec moins de bonheur, parce qu'ils furent tentés par des talents trop médiocres. Le champ n'en était pas moins ouvert.

Plus de vingt ans après, en 1737, Luzan publia sa poétique dont la célébrité ne s'explique que parce qu'elle proclame, en quelque sorte, le changement qui s'était effectué dans les esprits et la victoire complète, définitive des principes français. L'auteur, non content d'y poser la règle de la distinction de genres et celle des unités comme des axiomes absolus, comme des articles de foi dont la violation constituerait une véritable hérésie et dont l'observation religieuse suffirait presque pour la perfection d'un drame, ne craignit pas de traiter quelques-uns des plus grands poètes de l'Espagne, coupables de n'avoir pas respecté les préceptes d'Aristote, avec une sévérité méprisante qui prouverait, si on ne le savait déjà, à quel point ils étaient alors déchus dans l'opinion.

Cependant, les enseignements de Luzan ne furent pas plus féconds que ne l'avait été l'exemple du marquis de San Juan. Quelques traductions de pièces françaises plus ou moins bien choisies, c'est tout ce qu'il est possible de trouver à cette époque. Vainement Philippe V s'était-il efforcé d'introduire, dans l'organisation matérielle des théâtres et dans l'ensemble des représentations, plus d'ordre et de convenance. Rien de tout cela ne pouvait suppléer au talent, à l'inspiration qui manquaient, et le long règne de ce prince s'acheva sans qu'aucun poète de quelque valeur vint prendre la place que Cañi-

zares, plus que septuagénaire, laissait déjà vacante.

En 1750, Montiano fit imprimer la tragédie de *Virginie;* trois ans après, il publia *Ataulfe*. L'apparition de ces deux ouvrages fait encore époque dans la littérature espagnole, parce que ce sont les deux premières tragédies *originales* composées à Madrid depuis la résurrection de cette espèce de drame. C'est, d'ailleurs, le seul aspect sous lequel elles méritent d'être remarquées. Une action régulière, une diction passable ne sont pas des titres suffisants pour les protéger contre l'insupportable ennui qui s'attache à la lecture de ces plates et froides compositions. Elles n'ont jamais été représentées et leur auteur ne les avait pas destinées à l'être : il avait voulu, seulement, marchant, dans une autre forme, sur les traces de Luzan, mettre sa poétique en action, donner l'exemple à la suite du précepte. Cet exemple était peu encourageant.

Vers cette époque, les théâtres furent fermés pendant quelques années, comme cela avait eu lieu à plusieurs reprises dans le cours des deux siècles précédents, par mesure de pénitence publique, pour détourner la colère divine dont on croyait reconnaître la manifestation dans une sécheresse générale et prolongée. On vit alors se renouveler ces délibérations, ces consultations contradictoires des corps religieux et savants sur la question de savoir si les représentations scéniques devaient être permises.

Cette fois encore, les théâtres finirent par se rouvrir, mais le premier successeur de Philippe V, l'économe et triste Ferdinand VI, avait peu de goût

pour l'art dramatique proprement dit : la musique italienne, qu'il aimait au contraire passionnément et qui fit alors l'étonnante fortune de Farinelli absorbait toute l'attention, toute la protection qu'il pouvait accorder à cette espèce d'amusement.

L'avènement de Charles III ouvrit, sous ce rapport comme sous tous les autres, une ère nouvelle pour l'Espagne.

Le nom de ce prince est resté grand dans la péninsule. Doué, à défaut d'un génie puissant et créateur, d'un sens droit, d'une volonté persévérante, d'un sincère amour du bien, habile à choisir des ministres capables et éclairés à qui son appui ne manquait presque jamais dans leurs entreprises les plus hardies, il a fait, il a tenté sans doute de grandes choses. Il a rendu à l'Espagne, sinon son ancienne importance politique, au moins un rang considérable et respecté. Il lui a donné une marine puissante, des finances, un commencement d'administration. Il a couvert le pays de routes, d'établissements d'utilité publique, de monuments de tout genre. En accordant des facilités nouvelles au commerce des colonies, il a plus que doublé la valeur de ces immenses possessions. Sous son règne, l'Inquisition, naguères encore si meurtrière, cessa presque entièrement de sacrifier des victimes humaines. Enfin, le mouvement jusqu'alors si lent, si incertain, si mêlé d'hésitation qui, depuis un demi-siècle, semblait annoncer en Espagne la résurrection des sciences et des lettres, se développa, grâce à la puissante impulsion du gouvernement.

De tels résultats étaient beaucoup, sans doute. Cependant, il y a une évidente exagération dans les éloges que les Espagnols prodiguent volontiers aux souvenirs de ce règne. Lorsqu'ils veulent se consoler des calamités, des désastres, des humiliations de toute nature qui ont si tristement marqué les règnes suivants, leur imagination, se reportant avec complaisance vers ces temps plus heureux, semble chercher à se distraire par le spectacle d'un véritable âge d'or qu'elle se plaît à y placer. On croirait, à les entendre, que l'Espagne était alors revenue aux époques les plus brillantes de son histoire, à celles où, par la puissance et par le génie, elle tenait le premier rang entre les nations.

C'est là une complète illusion. Ce qui manquait précisément à cette restauration apparente, à cette amélioration très réelle, ce qui fait qu'elle n'ait pas survécu au sage monarque qui y avait présidé, c'est qu'elle ne prenait pas son principe dans une résurrection véritable du génie espagnol, c'est qu'elle était uniquement l'œuvre habile, patiente, laborieuse de l'administration et de quelques esprits plus éclairés qu'étendus et puissants, c'est qu'enfin, loin de sortir, si l'on peut ainsi parler, des entrailles de la nation régénérée, rajeunie, transformée, elle était due exclusivement à l'imitation intelligente, mais trop souvent servile, des procédés usités chez d'autres peuples, et plus encore peut-être, à l'influence que les principes de la philosophie moderne, alors dominante dans une grande partie de l'Europe, exerçaient déjà, même au delà des Pyrénées, sur des hommes

puissants qui, cependant, étaient loin d'en admettre et même d'en concevoir toutes les conséquences.

Le développement de ces considérations nous entraînerait trop loin de notre sujet. Il nous suffira de faire voir qu'elles s'appliquent surtout avec une complète justesse à l'histoire littéraire, à celle du théâtre.

C'était là, principalement, que la restauration à laquelle on paraissait tendre avait besoin d'originalité, de spontanéité, et c'est précisément là que ce caractère lui manqua de la manière la plus absolue. Le goût français, la régularité française, devinrent de plus en plus l'unique but d'imitation pour tous les écrivains, pour ceux même qu'un sentiment d'orgueil national semblait disposer moins que d'autres à subir ce joug étranger.

Le comte d'Aranda qui, en qualité de président du conseil de Castille, remplissait à peu près les fonctions de ministre de l'intérieur, le comte d'Aranda, disciple zélé de la philosophie française, aida puissamment à cette impulsion. Il avait pris à tâche de réformer le théâtre, et ses efforts n'avaient pas été sans efficacité dans ce qui peut dépendre de l'action d'un gouvernement. De grandes améliorations avaient été apportées par lui à la partie matérielle des représentations, aux décorations, aux costumes, à tout ce qui affecte l'éclat, l'ordre et la décence des spectacles. Il avait prohibé les *actes sacramentels*, ces représentations moitié religieuses et moitié dramatiques, si chères aux contemporains de Calderon, mais qui, depuis longtemps, ne répondaient plus à

l'état des esprits et que le clergé commençait à redouter comme une occasion de scandale tandis qu'à d'autres époques il y avait applaudi comme à un moyen d'édification. Non content de déblayer ainsi ce qu'on regardait comme le reste d'une ancienne barbarie, ce qu'on eût pu considérer à plus juste titre comme les vestiges curieux d'un autre mode de civilisation, le comte d'Aranda crut devoir mettre tous ses soins à pousser les esprits dans la seule voie qui, d'après ses idées, d'après celles de son temps, put conduire à la restauration de l'art dramatique. Par l'effet de ses encouragements, on vit se multiplier les traductions de tragédies et de comédies françaises, et les esprits les plus distingués se consacrèrent à l'envi à cette œuvre subalterne dans laquelle on voyait un instrument de propagation pour le système dramatique importé de l'étranger.

# CHAPITRE LXVII

DE LA TRAGÉDIE SOUS CHARLES III ET CHARLES IV. — NICOLAS MORATIN. — AYALA. — GARCIA DE LA HUERTA. — CIENFUEGOS. — QUINTANA, ETC.

Pour inaugurer complètement ce système, il n'y avait plus qu'un pas à faire. Ce fut Nicolas Moratin, père d'un autre Moratin beaucoup plus célèbre, qui se hasarda à tenter l'épreuve en passant de la traduction à l'imitation. Son *Hormesinde*, représentée en 1770, est la première tragédie régulière qui ait été jouée sur le théâtre de Madrid. Elle eut un assez grand succès, et malgré sa médiocrité réelle, c'est incontestablement la meilleure de celles qu'a laissées ce poète, plus distingué comme lyrique que comme dramaturge.

Le sujet sur lequel elle roulait et que le patriotisme espagnol s'est souvent complu à mettre sur la scène, c'est l'insurrection de Pelage contre la conquête des Arabes. Quelques années après, l'illustre Jovellanos publia, sans se faire connaître, une autre tragédie, *Munuza*, dans laquelle la même action est repro-

duite avec plus d'art et de talent. Nous croyons qu'elle ne fut pas représentée.

Un an après l'*Hormesinde* de Moratin, le colonel Cadalso, autre poète lyrique, avait déjà donné *D. Sancho Garcia*, drame tout à la fois entaché de froideur et d'atrocité et écrit d'un style peu remarquable.

Bientôt, D. Ignacio Lopez de Ayala fit représenter sa *Numance détruite*, qui vaut certainement mieux que tous les ouvrages dont nous venons de parler et même que la célèbre pièce de Cervantes, si vantée encore aujourd'hui par certains critiques étrangers. Ce n'est pas qu'Ayala ait su éviter les vices inhérents au sujet, l'absence d'intérêt individuel et le défaut d'action progressive ; on peut même dire qu'il les a aggravés en essayant d'y remédier par des épisodes ridiculement romanesques et d'une rare extravagance, mais l'éclat de la versification, une diction noble, vigoureuse, élevée, font regretter que d'aussi belles formes n'aient pas été appliquées à un fond plus heureux.

C'est encore un ouvrage digne d'estime que la *Rachel* de D. Vicente Garcia de la Huerta, représentée pour la première fois en 1778. Plus d'un siècle auparavant, D. Louis de Ulloa avait composé un poème et Diamante une comédie héroïque sur les malheurs de cette belle Juive, immolée par les nobles de Castille en expiation de l'empire absolu qu'elle avait su obtenir sur le cœur d'Alphonse VIII. La Huerta, esprit bizarre et orgueilleux, qui, tout en protestant avec fureur contre l'enthousiasme dont la littérature française était alors l'objet, subissait

comme tous ses contemporains le joug de notre école dramatique, La Huerta, homme de peu de goût, mais de quelque talent, refondit d'après un plan régulier conçu avec assez d'art la conception de ses devanciers. Soutenu par l'intérêt du sujet et à l'aide d'un style généralement noble et ferme bien que parfois enflé et affecté, à l'aide d'une versification remarquablement belle, il sut, malgré d'assez grands défauts de détail, obtenir un succès mérité.

Nous venons de nommer les principales compositions tragiques qui parurent sous le règne de Charles III. Le règne de Charles IV vit continuer ce mouvement.

D. Nicasio Alvarez de Cienfuegos, écrivain fougueux et inégal, composa plusieurs tragédies dont une seule, Zoraïde, est digne d'être rappelée. Elle est bien écrite, l'action en est touchante, bien conduite et les caractères dessinés avec habileté.

D. Manuel Joseph Quintana, poète et critique distingué, est l'auteur de *Pélage*, représenté en 1805, qui passe avec raison pour la meilleure tragédie de l'Espagne et qui se recommande en effet, par le mérite du style, par un assez grand intérêt, et par la sagesse du plan.

Quintana, seul parmi les poètes que nous avons nommés, existe encore aujourd'hui. Il a même joué un certain rôle dans les dernières révolutions de la péninsule et il exerce en ce moment les fonctions de précepteur de la jeune reine Isabelle (1).

(1) Il ne faut pas oublier que cela était écrit avant 1840.

Aucun des ouvrages que nous venons d'énumérer ne présente de ces beautés puissantes qui font vivre à jamais un poème. Composés pour la plupart avec un certain art, écrits noblement, harmonieusement, mais dépourvus d'originalité, de traits caractéristiques, de conceptions profondes, ils rappellent moins encore la tragédie française du dix-septième siècle que celle du dix-huitième, avec ses lieux-communs et ses déclamations plilosophiques. On ne peut sans doute les comparer aux chefs-d'œuvre de Racine ni même de Voltaire, mais peut-être serait-il injuste de ne pas reconnaître que, surtout sous le rapport de la diction et de l'éclat poétique, ils sont fort supérieurs à presque toutes les compositions de nos tragiques du second ordre, si fastidieuses, si monotones, si vides d'idées, souvent si plates ou si barbares de style, et dont le succès passager ne peut s'expliquer que par la puissance de la mode et de l'habitude.

Il n'en est pas moins certain que l'école française était devenue la seule source d'inspiration des poètes espagnols. Les efforts même qu'ils faisaient parfois pour se dissimuler cette imitation servile, pour la concilier avec leur orgueil national, ne servaient qu'à la rendre plus marquante et les entraînaient dans d'amusantes contradictions. C'est ainsi que Garcia de La Huerta, auteur d'une collection choisie du théâtre espagnol dont il a exclu, comme empreints d'une rouille barbare, tous les ouvrages de Lope de Vega, tous ceux de Tirso de Molina et les plus beaux drames héroïques de Calderon et de

Moreto, Garcia de La Huerta, dont la *Rachel* est tout à fait modelée sur nos tragédies et qui devait terminer sa carrière par une mauvaise traduction de Zaïre, protestant de toutes ses forces contre l'admiration de ses compatriotes pour la littérature française, prodiguait au *Cid* de Corneille, à l'*Athalie* de Racine toutes les formules du mépris et affirmait gravement que le *Tartuffe* ne l'emportait que par l'excès de l'indécence sur les plus misérables farces du théâtre espagnol. C'est ainsi encore que le critique Nasarre, idolâtre, suivant le goût du temps, des règles d'Aristote et à ce titre contempteur déclaré de Lope de Vega, de Calderon lui-même, essayait pourtant de démontrer que l'Espagne avait possédé avant la France un théâtre régulier, un théâtre classique, comme on dirait aujourd'hui : tirant à cet effet de l'oubli profond où ils dormaient depuis longtemps certains drames du seizième siècle qui, à défaut d'autre mérite, étaient jusqu'à un certain point conformes aux principes de la distinction des genres et des fameuses unités, il s'efforçait d'en glorifier les obscurs auteurs et de les substituer au culte que l'injustice du temps refusait d'accorder aux grands hommes du dix-septième siècle, aux véritables rois de la scène. Cervantes, assez grand à d'autres égards pour que ses admirateurs puissent reconnaître sans regret que le génie dramatique lui avait été refusé, Cervantes se voyait injurieusement associé à cette absurde ovation, et une réaction paradoxale le vengeait du triomphe que Lope avait remporté sur lui de leur vivant.

## CHAPITRE LXVIII

DE LA COMÉDIE SOUS CHARLES III ET CHARLES IV. — RAMON DE LA CRUZ. — JOVELLANOS. — IRIARTE. — COMELLA, ETC.

Nous venons d'esquisser l'histoire de la tragédie espagnole sous le règne de Charles III et de Charles IV. Cette histoire a été courte. Celle de la comédie, sans présenter, sauf un seul nom, rien de bien éminent, a pourtant plus d'intérêt et de variété.

Nous parlerons d'abord d'un homme qui se détache, en quelque sorte, de ses contemporains par la nature de son talent et de ses compositions et qui, à une époque exclusivement vouée à l'imitation, fit preuve d'une véritable originalité, de D. Ramon de La Cruz.

Né en 1731, mort en 1788, la même année que Charles III, cet écrivain fécond a composé plus de trois cents pièces de théâtre. Il s'est essayé dans tous les genres, sans en excepter la tragédie et l'opéra, mais le seul dans lequel il ait obtenu de légitimes succès, celui auquel il doit sa célébrité, c'est le *Saynète.*

Pour concevoir une idée juste de cette espèce de composition dont la représentation suit toujours en Espagne celle des pièces sérieuses, il faut se figurer une œuvre intermédiaire entre ce que nous appelons en France un vaudeville et un proverbe dramatique. Dès les premiers temps du théâtre espagnol, on y avait connu, sous le nom d'*intermèdes*, (*Entremeses,*) quelque chose d'analogue au *Saynète*. Lope de Rueda s'était distingué dans l'*intermède*, et nous avons dit que Cervantes y avait retrouvé la puissance comique qui lui faisait défaut dans ses détestables comédies. Ce n'était, à vrai dire, qu'une scène détachée dans laquelle un incident populaire, une idée plaisante ou ridicule était rapidement exposée avec plus ou moins de bonheur, sans qu'on se donnât la peine de rattacher cet incident ou cette idée à une intrigue, d'y jeter des caractères, de la faire aboutir à un autre dénouement qu'une chanson épigrammatique. C'était, en réalité, un petit conte en action, rien de plus.

Sous Philippe IV, un certain Louis Quiñones de Benavente, en donnant plus de développement à l'*Intermède*, commença à en faire de véritables drames qui, peu à peu, prirent, on ne sait trop pourquoi, le nom de *Saynètes* (*assaisonnement*). Calderon et la plupart des hommes qui illustrèrent la scène à cette époque ne dédaignèrent pas de descendre quelquefois des hauteurs poétiques et héroïques où planait habituellement leur génie et d'où ils charmaient la société polie pour travailler à ses humbles divertissements destinés aux classes populaires.

C'est à Ramon de La Cruz, qu'il était réservé de donner au *Saynète* sa dernière forme et sa perfection. Le premier, il parut y porter une pensée sérieuse, le désir, sinon d'en tirer des leçons de morale, prétention bien extrême même quand il s'agit d'une comédie véritable, au moins d'en faire un véritable tableau de mœurs, d'y signaler, d'y châtier les ridicules et les vices du bas peuple et de la portion inférieure de la bourgeoisie. Doué d'un rare talent d'observation, d'une force comique qui, dans son humble sphère, lui fournissait parfois des inspirations dignes de Molière lui-même, vif, animé dans ses dialogues, singulièrement habile à faire marcher rapidement ce que nous hésitons à appeler l'intrigue de ces petits drames, c'est-à-dire l'incident, toujours très simple qui en fait le sujet, il a laissé, dans ce genre, un bon nombre de vrais chefs-d'œuvre qui sont autant de peintures achevées d'une portion assez curieuse de la société espagnole de son temps. Les étudiants pauvres, débauchés, ingénieusement fripons, les alcaldes, les greffiers de village abusant avec une malice ignorante et burlesque de leur toute-puissance subalterne pour opprimer et spolier leurs concitoyens, les petits bourgeois s'érigeant, avec une gaucherie timide, en hommes à bonnes fortunes, recherchant les faveurs des *Manolas*, ces grisettes du plus bas étage, et toujours malmenés par leurs amants préférés, ces terribles *Majos*, comparables, avec bien plus d'originalité, à nos héros de la Courtille et des Porcherons, tous ces types, et bien d'autres encore, sont admirablement dessinés

dans les *Saynètes* de Ramon de La Cruz. Il reproduit surtout avec une rare perfection les scènes purement populaires. On sent que c'est là qu'il se complaît, et à force de gaîté, d'esprit, de vérité, il sait donner de la grâce et de l'agrément à des sujets qui sembleraient y prêter bien peu, il nous intéresse ou au moins nous amuse par des querelles d'ivrognes et de filles publiques, il rend, non seulement supportable, mais très amusant, le spectacle des emportements jaloux, du dévergondage effronté des *Manolas* et des bravades de leurs *Majos*, toujours insolents et fanfarons, toujours prêts à donner quelque coup de couteau, à commettre quelque vol qui doit les renvoyer aux présides dont ils viennent à peine de sortir, et au milieu de tout cela, se drapant, moitié ironiquement, moitié sérieusement, dans une sorte de gravité digne qui semble inséparable du caractère castillan.

L'ouvrage le plus célèbre de Ramon de la Cruz c'est son *Manolo, tragédie pour rire ou Saynète pour pleurer*, comme il l'a intitulé, qui, par un singulier artifice de composition, se trouve être tout à la fois une scène populaire pleine de vérité et de vie et la parodie ironique des formes conventionnelles de la tragédie classique qui régnait alors sur la scène espagnole.

Nous n'avons pas dû passer sous silence un talent aussi vrai, aussi original que celui de Ramon de La Cruz, mais le genre subalterne qu'il a cultivé le place en quelque sorte en dehors du mouvement littéraire auquel l'Espagne était livrée de son temps.

Ce n'est pas, nous l'avons dit, qu'il n'ait composé des œuvres plus sérieuses dans lesquelles, comme tous ses contemporains, il s'attachait à imiter et même à traduire les productions du théâtre français, mais il y a si mal réussi que ces tentatives sont aujourd'hui complètement oubliées tandis qu'on se rappelle encore celles de plusieurs hommes qui n'avaient certes ni sa verve ni son esprit.

La première dont le nom se présente dans l'ordre chronologique, c'est, pour la comédie comme pour la tragédie, D. Nicolas Moratin. Sa *Petite maîtresse*, œuvre plus que médiocre, qui n'a d'ailleurs jamais été représentée, est, si nous ne nous trompons, la première comédie originale composée d'une manière absolument conforme à ce qu'on appelait les règles de l'art.

Il y a un tout autre mérite dans *l'Honnête criminel* de Jovellanos. Peut-être, cependant, n'est-ce pas bien apprécier cette remarquable composition que d'y voir principalement une œuvre littéraire. Jovellanos, l'Aristide, le Malesherbes de l'Espagne, ce magistrat illustre qui devait, plus tard, après avoir traversé les plus hautes positions politiques, trouver dans la prison, dans l'exil, successivement infligés par le despotisme et par l'intolérance révolutionnaire, la récompense de ses efforts en faveur de la patrie et de la liberté, Jovellanos dont tous les écrits furent de bonnes et patriotiques actions, en composant, dans sa jeunesse, le drame que nous venons de nommer, voulut évidemment en faire un pathétique et éloquent plaidoyer contre les institutions judi-

ciaires, les lois pénales et les formes de procédure qui pesaient alors sur l'Espagne comme sur presque toute l'Europe. Une intrigue touchante et intéressante quoique trop invraisemblable lui servit de cadre pour le développement de ses idées généreuses. Dans le caractère d'un juge consciencieux, humain, éclairé, luttant avec respect contre les prescriptions d'une législation encore barbare et échappant par sa bonté naturelle autant que par la supériorité de son intelligence à l'endurcissement, à l'indifférence machinale que les dépositaires de la justice puisaient trop souvent dans la pratique d'une semblable législation, il a tracé l'idéal du magistrat tel qu'il le concevait, ou plutôt, il s'est peint lui-même. Nous connaissons peu d'ouvrages qui portent à un aussi haut degré l'empreinte de la philosophie du dernier siècle dans ce qu'elle avait de noble et de généreux, où elle se montre aussi dégagée de cet alliage impur d'esprit d'irréligion, d'envie et de haine qui finit par la dénaturer si complètement. Sans doute, quelques passages de *l'Honnête criminel* pourraient paraître aujourd'hui des lieux-communs déclamatoires, mais au temps où cet ouvrage fut composé, en présence des abus encore existants qu'il attaquait de front, ce n'étaient certes ni des lieux-communs, ni des déclamations. C'est ce qu'on ne devrait jamais perdre de vue dans l'appréciation de certains écrits qu'on est trop souvent porté à estimer au dessous de leur véritable valeur, précisément parce que leurs auteurs, en atteignant complètement le but qu'ils s'étaient proposé, ont fait disparaître les

difficultés et les obstacles de toute nature contre lesquels ils ont eu à lutter.

Le charme et les grands souvenirs qui s'attachent au nom de Jovellanos nous ont entraînés un peu loin de notre sujet. Il est temps de rentrer dans ses modestes limites.

D. Thomas Iriarte est, de tous les écrivains du règne de Charles III, celui qui a laissé les meilleurs modèles d'une comédie régulière. Son *Enfant gâté* (*El Senorito mimado*) peint avec beaucoup de vérité et de naturel les désordres auxquels un jeune homme riche et oisif, d'un caractère faible et vaniteux, abandonné de bonne heure à tous ses caprices par l'aveugle tendresse d'une mère dépourvue de sens et d'énergie, peut se laisser entraîner. L'action est habilement conduite et très bien appropriée aux mœurs nationales, aux habitudes du temps. Les caractères, parfaitement tracés, se soutiennent d'un bout à l'autre sans jamais se contredire. Le dialogue est naturel, la versification est simple et facile. Avec plus de force comique, ce serait un chef-d'œuvre. Telle qu'elle est, cette pièce n'a jamais cessé d'intéresser et d'amuser lorsqu'on l'a remise au théâtre. Une autre comédie du même auteur, la *Jeune personne mal élevée*, dont le sujet a peut-être l'inconvénient de trop ressembler à celui de la précédente, ne lui est pas, d'ailleurs, très inférieure.

*L'École de l'amitié* de Forner, *l'Asturien à Madrid*, *le Montagnard sait bien où le soulier le blesse*, de Moncin, *le Naturel biscayen*, de Concha sont encore des ouvrages de quelque mérite, d'amusantes comé-

dies de *Figuron* où l'on retrouve parfois, dans des formes plus régulières, la manière et la verve de Cañizares. D'autres écrivains reproduisaient avec moins de bonheur la comédie d'intrigue de Calderon et de Solis en y appliquant les règles du genre classique. Mais ce qui caractérisait alors le théâtre espagnol, ce qui y attirait la foule, c'était, avec de mauvaises traductions de pièces françaises généralement assez mal choisies, des compositions d'une espèce toute nouvelle, imitées évidemment de nos mélodrames.

Rien de plus monotone que le sujet de la plupart de ces prétendues comédies. Des princes sensibles et philosophes, employant tous leurs instants à chercher la vérité, à secourir l'infortune, à rendre la justice, à débiter des sentences philanthropiques, et cependant, se laissant d'abord entraîner à persécuter une famille innocente, victime d'une calomnieuse dénonciation, cette famille, modèle achevé de vertu, de générosité, de dévouement, réduite aux extrémités de la misère et de la faim, la trahison enfin découverte, la vertu magnifiquement récompensée, le traître, qui est constamment un type achevé de la perversité la plus inouïe, châtié rigoureusement, immédiatement : voilà, sauf d'insignifiantes variantes, ce qu'on trouve dans les principaux ouvrages de la singulière école dramatique qu'on a appelée l'école de Comella, parce que D. Lucien Comella en était peut-être le représentant le plus complet.

On essaierait vainement de caractériser par des traits généraux la monstruosité de ces rhapsodies qui

obtenaient alors un prodigieux succès. Il faut avoir la patience d'en parcourir quelques unes pour s'en faire une juste idée. Les trois drames que Comella a consacrés à la mémoire du grand Frédéric peuvent être considérés, dans ce genre, comme un véritable modèle. Qu'on se figure le vainqueur de Rosbach transformé en un héros de sentimentalité qui pleure sur les malheurs de la guerre, qui s'attendrit sur le nombre des ennemis tués dans une bataille, qui, touché de compassion à la vue du général autrichien Daun, devenu son prisonnier, lui donne secrètement les moyens de s'échapper. Il est vrai que dans une autre bataille, (car il y en a une par acte, et toutes se livrent sur la scène) Comella nous avait montré ce même Daun victorieux et pleurant aussi la défaite de son glorieux rival. Qu'on ajoute à ces absurdités les épisodes fondamentaux et à peu près invariables de l'innocence persécutée et du traître longtemps triomphant, puis enfin découvert et puni ; qu'on y joigne encore la caricature d'un certain major Quintus l'ami dévoué, le confident intime de Frédéric qui, cependant, ne lui prouve son affection qu'en se donnant à ses dépens le divertissement des mystifications les plus sottes et les plus insipides auxquelles le major se laisse toujours prendre : c'est ainsi que Comella présentait le grand Frédéric au public de Madrid qui ne se fatiguait pas d'applaudir ces bouffonnes créations.

La *Moscovite sensible*, où l'on voit un sultan philosophe qui, pour engager une orgueilleuse sultane à traiter ses esclaves avec plus d'humanité, lui fait re-

marquer prétentieusement qu'elle est elle-même *esclave* de ses passions, mérite, à tous égards, d'être mise à côté des trois ouvrages consacrés à Frédéric. Il serait plus que superflu d'indiquer les drames non moins étranges dont Comella et ses dignes émules, Valladares, Fermin del Rey, Zavala, Martinez, ont puisé le sujet dans l'histoire de Marie-Thérèse, de Charles XII ou de tel autre prince russe, polonais, anglais, allemand. Par une puérilité bien digne de pareils esprits, ils semblaient affecter de prendre pour leurs héros des personnages étrangers dont les noms, difficiles à prononcer pour des bouches espagnoles, leur paraissaient sans doute donner à leurs compositions un caractère d'érudition et de couleur locale.

Tout était de niveau dans ces tristes comédies. La platitude, la bassesse, l'incorrection du langage, égalaient pour le moins l'absurdité de la pensée. L'Espagne, depuis longtemps revenue des brillants écarts du *gongorisme*, était tombée dans l'excès opposé. Quelques écrivains d'un vrai mérite, tels qu'Iriarte, en voulant rapprocher de plus en plus la poésie du ton de la nature et de la vérité, lui avaient donné un tour trop familier, trop prosaïque. Comella et ses pareils se lancèrent avec empressement dans cette voie nouvelle, si commode pour l'ignorance et pour la paresse. On chercherait en vain, dans leurs œuvres, rien qui ressemble, nous ne dirons pas à l'harmonieuse élégance d'une versification correcte et régulière, mais à la conversation de gens bien élevés, capables d'exprimer leurs idées avec quelque netteté.

L'impropriété barbare, la trivialité de l'expression, la violation des plus simples règles de la grammaire et de la prosodie, y sont poussées à un point tel qu'on est tenté de se demander si ces singuliers écrivains avaient reçu les premiers éléments de l'instruction littéraire.

Tels étaient, vers la fin du règne de Charles III et au commencement de celui de Charles IV, les dominateurs de la scène espagnole, les successeurs de Calderon et de Lope. Alors parut un homme que l'on crut un moment destiné à rendre au théâtre espagnol son ancienne gloire.

# CHAPITRE LXIX

## D. LEANDRO MORATIN

D. Leandro Fernandez Moratin, fils de Nicolas Moratin que nous avons vu travailler avec plus de zèle que de succès à créer en Espagne la tragédie et la comédie classiques, était né en 1760. Réduit, dans sa jeunesse, à exercer pour vivre une profession mécanique, celle de bijoutier, quelques essais littéraires assez heureux lui procurèrent de puissants protecteurs qui ne tardèrent pas à améliorer sa situation. Le prince de la Paix, qui cherchait à se faire pardonner sa puissance en favorisant les hommes de lettres et les artistes, lui fit accorder une pension et un bénéfice dont le revenu assez considérable, en le mettant à l'abri du besoin et en lui assurant même une certaine aisance, lui permit de se livrer sans distractions au goût qui l'entraînait vers la culture de l'art dramatique.

Un premier ouvrage sur lequel nous reviendrons

tout à l'heure lui avait déjà acquis une juste réputation lorsqu'il fit représenter, en 1792, sa célèbre comédie le *Café*, curieux monument de l'état de dégradation où le théâtre était alors tombé.

Dans cette satire pleine de sel, de bon sens, de force comique et que relevaient encore aux yeux des contemporains de piquantes allusions à des personnages connus de tout le monde, Moratin attaqua corps à corps l'école de Comella. Il y peignit les tribulations d'un pauvre diable qui, ne sachant à quels moyens recourir pour faire vivre sa famille, s'est avisé, par le conseil d'un pédant ridicule, de composer, dans le goût alors dominant, un drame sur lequel il fonde de grandes espréances de fortune bientôt renversées par la chute la plus complète et la mieux méritée. L'agression était vive, sanglante. Pour qui ne connaît pas l'espèce de littérature à laquelle elle s'adressait, elle peut paraître excessive et chargée. Néanmoins, on a remarqué avec raison que Moratin, loin d'exagérer les travers voués ainsi par lui à la dérision publique, était peut-être resté en deçà de la vérité, et que son esprit judicieux autant qu'élégant n'avait pu descendre, même à titre de caricature, au niveau de l'incroyable platitude et des extravagances vraiment inouïes de Comella et de ses pareils. Ce qui est difficile à comprendre, c'est que le public qui applaudissait de tels écrivains ait pu apprécier et applaudir aussi le poète qui en faisait une si bonne et si rude justice.

Nous avons dit que le *Café* n'était pas le premier ouvrage dramatique de Moratin. Deux ans aupara-

vant, il avait déjà fait jouer *le Vieillard et la jeune personne.* Dans le cours des quinze années qui suivirent, il donna encore au théâtre, le *Baron*, l'*Hypocrite*, (la *Mogigata*,) et *le Oui des jeunes filles.* A l'exception du *Baron*, qui n'est guères qu'une farce assez divertissante, toutes ces comédies, accueillies à leur apparition avec beaucoup de faveur, se sont maintenues dans l'estime des hommes de goût, et on n'a pas cessé de les lire avec un véritable plaisir. Il faut pourtant reconnaître que le temps a déjà porté quelque atteinte à la gloire de leur auteur, et qu'aujourd'hui, on n'oserait plus, comme au commencement de ce siècle, l'appeler le *Molière espagnol.*

La qualité dominante de son talent, c'est la perfection du dialogue dans laquelle on peut dire qu'il n'a à redouter aucune comparaison. Il est impossible d'imaginer un langage plus naturel, plus facile, mieux approprié aux situations et aux caractères, plus abondant en traits heureux, vraiment comiques et tirés du fond même du sujet, que celui qu'il prête à ses personnages. C'est la conversation même, avec tout son abandon, mais sans son incorrection et ses longueurs. Il peint avec un rare bonheur les mœurs de la bourgeoisie de son temps, devenue, il faut le dire, tout aussi peu poétique dans ses habitudes que la bourgeoisie française. Il excelle surtout à représenter les vieillards de cette classe, avec leurs habitudes étroites et casanières. Disciple un peu timide ce cette philosophie du XVIIIe siècle qui, pour se faire jour dans la pénin-

sule, était encore obligée de dissimuler l'éclat de ses couleurs, la morale bienveillante et facile qu'elle tendait à accréditer trouve en lui un apôtre zélé autant qu'habile. Sans déclamations, sans exagérations, sans aigreur, en employant alternativement avec sobriété l'arme du ridicule et les ressources d'une sensibilité bien ménagée, il porte aux abus et aux préjugés encore dominant à cette époque des coups dont l'efficacité dût être d'autant plus grande qu'ils ne semblaient pas le résultat d'une hostilité systématique. Les dangers d'une trop grande inégalité d'âge dans l'union conjugale, les vices d'un système d'éducation qui tend à étouffer chez les femmes toute franchise et toute sincérité, les travers et les petitesses de l'existence des couvents, parfois même, quoique bien rarement, des abus d'une nature plus difficile à attaquer puisqu'ils se rattachaient à la législation et à l'organisation administrative du pays, tels sont les thèmes sur lesquels s'est exercée, avec un incontestable succès, la verve philosophique et comique de Moratin.

Pour mériter le titre qu'on a voulu lui décerner, de restaurateur du théâtre espagnol, il lui a manqué de savoir embrasser un horizon plus étendu et donner plus de variété à ses tableaux. Peintre habile de la bourgeoisie dont il semble avoir partagé les goûts et les mœurs ; il n'a jamais entrepris de nous représenter les classes plus élevées et plus élégantes de la société, et tout semble indiquer qu'il a bien fait de s'en abstenir, parce qu'il y eût été tout a fait im-

propre. Ce n'était pas son seul côté faible. Saisissant et reproduisant avec une admirable vérité les petits détails des ridicules, il était dépourvu de l'énergie nécessaire pour créer ces situations fortes, inattendues et cependant naturelles qui constituent la vraie puissance comique. Il n'a jamais su faire parler les passions, même dans la mesure tempérée que comporte la comédie. L'action de ses drames est pauvre, parfois très médiocrement conduite, et les incidents qu'il y mêle manquent souvent d'originalité autant que d'intérêt.

Les cinq pièces que nous venons de nommer, deux traductions très bien faites de l'*École des maris* et du *Médecin malgré lui* de Molière et une traduction plus que médiocre de *Hamlet* de Shakespeare, tel est l'ensemble des œuvres de Moratin. Il y a loin de là à l'étonnante fécondité des anciens maîtres de la scène espagnole. D'un esprit peu abondant et naturellement paresseux, Moratin n'avait pas, d'ailleurs, le courage et la persévérance nécessaires pour supporter, à la longue, les dégoûts et les contrariétés de toute nature qui se mêlent inévitablement à la carrière d'un poète dramatique, même à la plus heureuse. Il s'était déjà décidé à ne plus travailler pour le théâtre lorsque les grands événements qui bouleversèrent l'Espagne en 1808 vinrent l'arracher à l'existence tranquille et retirée qu'il avait rêvée pour le reste de ses jours. Entraîné alors, comme tant d'autres Espagnols distingués, dans le parti des Français auxquels, pourtant, il ne donna pas des gages bien compromettants puisqu'il n'accepta

du roi Joseph qu'un emploi de bibliothécaire, il éprouva, à l'époque de la restauration de Ferdinand VII, quelques désagréments qui l'engagèrent à se retirer en France au moment même où le gouvernement restauré se montrait disposé à le mieux traiter. C'est à Bordeaux qu'il a passé presque toutes les dernières années de sa vie, consacrées à la composition d'un traité curieux sur les origines du théâtre espagnol, et il est mort à Paris, le 21 juin 1828, à l'âge de soixante-huit ans.

C'est aussi en France qu'était mort quelques années auparavant, réfugié pour la même cause, l'illustre lyrique Melendez, le seul poète que l'Espagne du dix-huitième siècle puisse citer, sans trop de désavantage, à côté des grands noms du seizième et du dix-septième. On a de lui une comédie, les *Noces de Gamache*, composée vers la fin du règne de Charles III. C'était une étrange prétention que de vouloir, après Cervantes, faire dialoguer les deux héros de son immortel roman. Une aussi sacrilège audace méritait d'être punie par un échec complet : ce châtiment n'a pas manqué à Melendez.

## CHAPITRE LXX

### ÉTAT ACTUEL DU THÉATRE ESPAGNOL

Nous voici arrivés au terme de notre travail. Pour le pousser plus loin, il nous faudrait entamer l'histoire de la génération actuelle, il nous faudrait entreprendre l'appréciation d'un mouvement littéraire qui, n'ayant pas encore pris un caractère bien déterminé et n'étant pour ainsi dire qu'ébauché, se prête peu à l'analyse et à la critique. Il nous suffira d'en indiquer en peu de mots la tendance.

L'Espagne, livrée depuis plus de trente ans (1) à des révolutions perpétuelles et qui semblent la condamner à d'incessantes alternatives de despotisme et d'anarchie, l'Espagne dont les plus nobles enfants ont vu s'épuiser dans des luttes stériles, dans les cachots, dans l'exil, les facultés de leur âme et de leur intelligence, n'a pourtant pas abandonné complètement,

(1) Encore une fois, il ne faut pas oublier que ceci était écrit en 1840.

au milieu de tant d'infortunes, la culture des lettres et particulièrement de l'art dramatique.

M. Martinez de la Rosa, dans les courts instants qu'il a pu soustraire aux persécutions des partis et à la courageuse défense de l'ordre et de la liberté, M. Gorostiza, avant que la défaite de la cause à laquelle il s'était dévoué l'eut forcé, en 1823, à se réfugier au Mexique, son pays natal, où il a trouvé, non seulement un asile, mais du pouvoir et de hauts emplois, M. Breton de los Herreros, plus jeune qu'eux et à qui une existence purement littéraire, moins agitée par conséquent, a permis de multiplier ses compositions avec une fécondité presque comparable à celle des anciens poètes, tels sont, depuis Moratin et Quintana, les noms principaux, bien que très inégaux, auxquels se rattache l'histoire du théâtre espagnol dans ces derniers temps.

Il y a dix ans encore, ce théâtre continuait à suivre la voie toute classique où il s'était engagé près d'un siècle auparavant. Cependant, plus d'un indice annonçait qu'il ne tarderait pas à en dévier. Déjà, les écrivains dramatiques du XVII[e] siècle, naguères dédaignés et en partie oubliés, reprenaient faveur dans l'opinion. A force de les entendre vanter par les étrangers, les Espagnols s'étaient remis à les admirer. Lope de Vega, si longtemps banni de la scène, y reparaissait avec honneur. Tirso de Molina y recueillait de nombreux applaudissements, et ses pièces étaient peut-être celles qu'on y représentait le plus souvent, qui y excitaient le plus de sympathie.

Bientôt, on alla plus loin. L'école romantique ve-

nait de s'emparer brusquement du théâtre français en prodiguant ces brillantes promesses qu'elle a si mal tenues. L'Espagne se précipita presque aussitôt sur nos traces dans cette carrière nouvelle, comme dans le siècle dernier, elle s'était jetée après nous dans la carrière de la tragédie et de la comédie régulière.

C'est en 1833, au moment même où elle rentrait, après dix ans de despotisme, dans une phase nouvelle de son existence constitutionnelle, qu'elle a commencé aussi cette révolution littéraire. Depuis lors, on peut dire qu'il règne une complète anarchie sur le théâtre de Madrid. L'imitation du drame français y domine, mais aucun genre n'en est exclu, tous s'y essaient librement, y compris la systématique imitation des comédies de Calderon et de ses contemporains. Sans prétendre préjuger d'une manière absolue ce qui sortira de cette confusion, nous nous bornerons à constater qu'elle a été jusqu'à présent peu féconde, bien que quelques-uns des hommes qu'elle a fait surgir aient donné des preuves d'un certain talent.

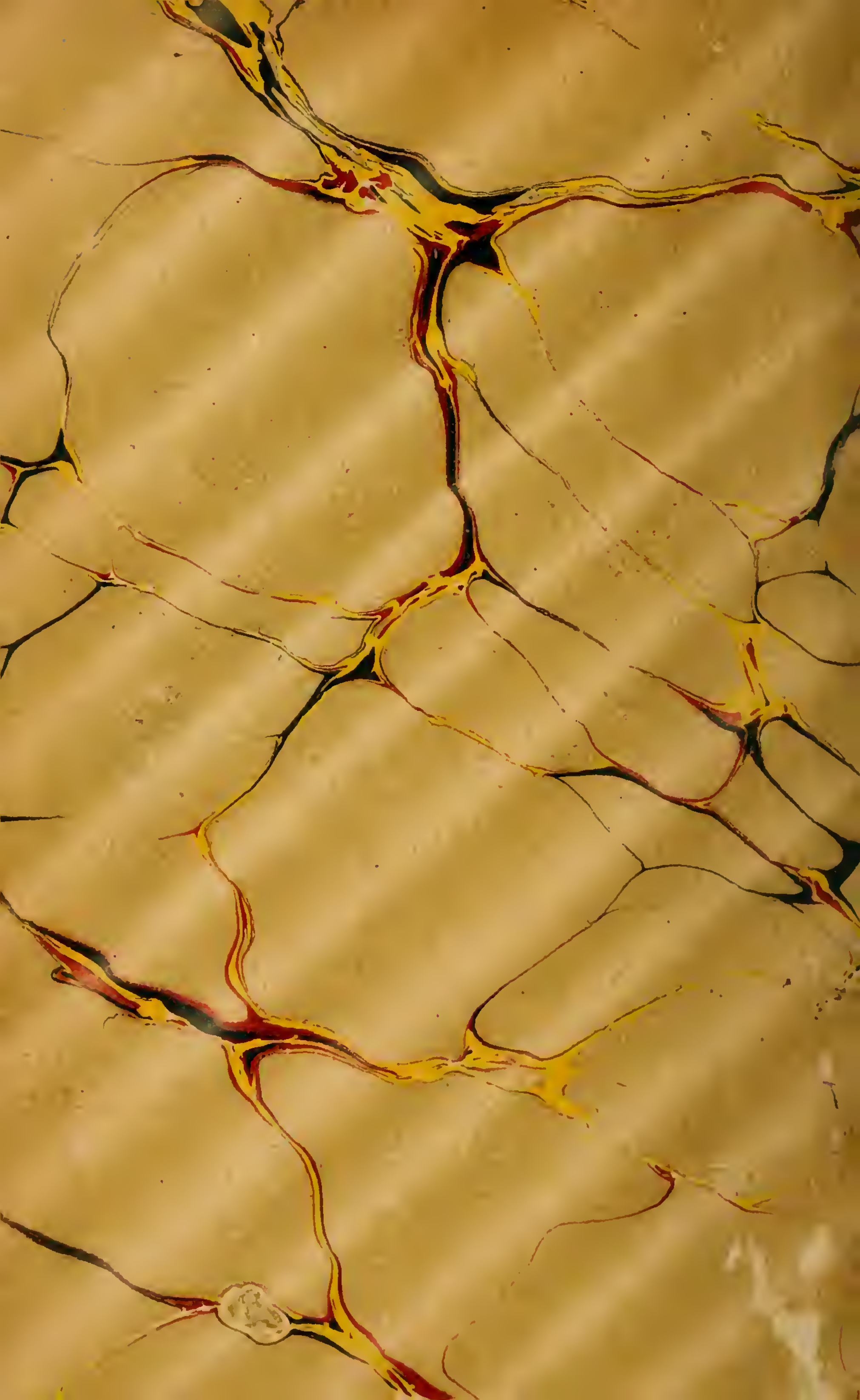
FIN DU DEUXIÈME ET DERNIER VOLUME.

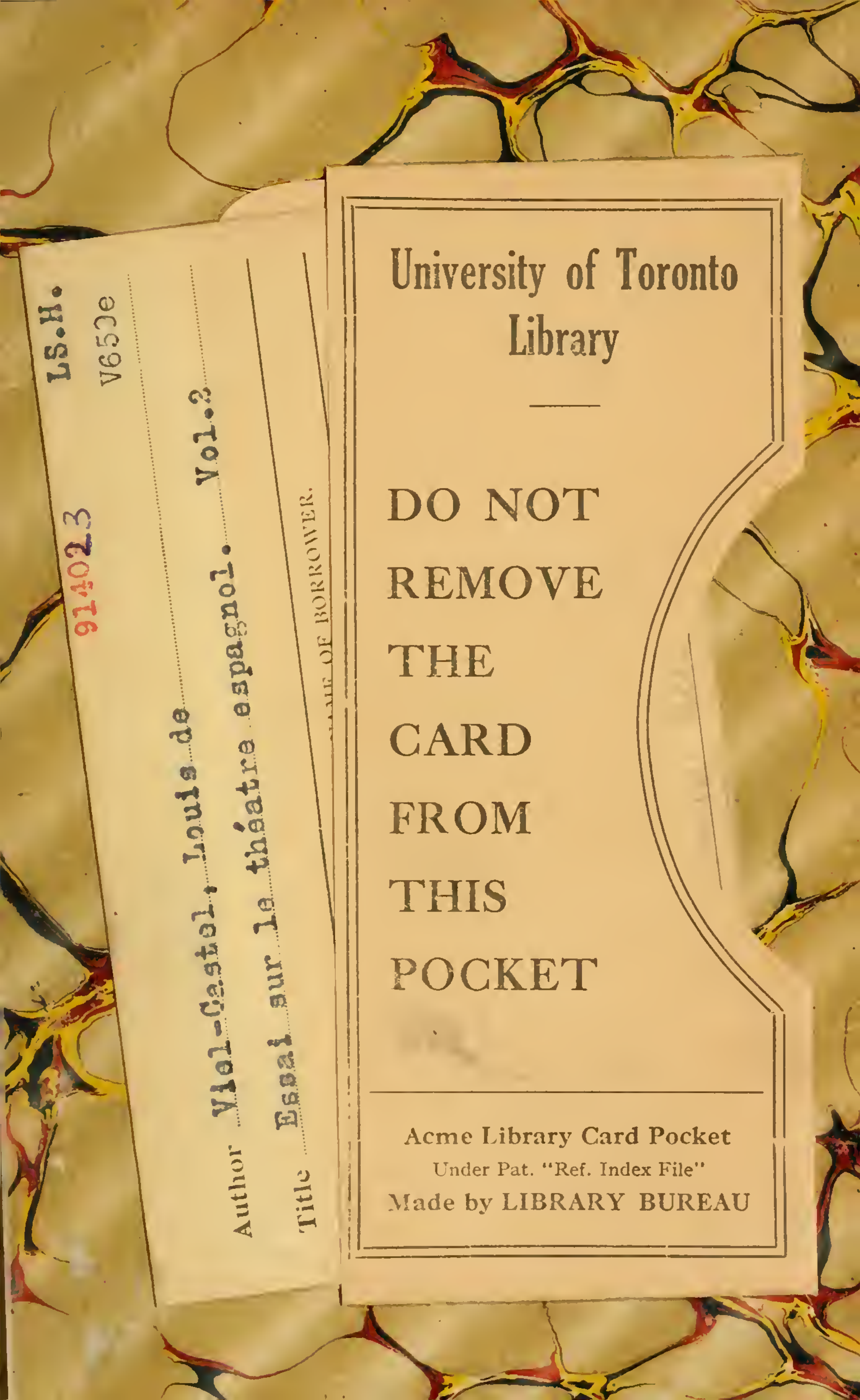
# TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DEUXIÈME VOLUME

---

Tours. — Imp. E Mazereau.




University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU
LS.H.
V653e
914023
Author Viel-Castel, Louis de
Title Essai sur le théâtre espagnol. Vol.2
NAME OF BORROWER.

